

GAZETTE  
des  
BEAUX-ARTS

JUILLET-SEPTEMBRE 1917

PARIS

106, B<sup>D</sup> ST-GERMAIN



HEURY del.

CHAPON.

59<sup>e</sup> Année. 692<sup>e</sup> Livraison.

4<sup>e</sup> Période. Tome XIII.

Prix de cette Livraison : 10 fr.

Voir au dos de cette page les conditions d'abonnement.

## SOMMAIRE DE LA LIVRAISON DU 3<sup>e</sup> TRIMESTRE DE 1917

- I. — LA COLLECTION DE DESSINS DE L'ÉCOLE DES BEAUX-ARTS (1<sup>er</sup> article), par M. Pierre Lavalée.
- II. — LE « CHIEN » DE VOLUBILIS, par M. Louis Châtelain.
- III. — LA « FONTAINE D'AMOUR » DE TITIEN, par M. L. Hourticq.
- IV. — UNE EXPOSITION D'ART MAROCAIN, par M. Raymond Kœchlin.
- V. — MAURICE TOURNEUX (1849-1917), par M. Jules Guiffrey, de l'Institut.
- VI. — UN DIRECTEUR DE L'ACADÉMIE DE FRANCE A ROME AU XVIII<sup>e</sup> SIÈCLE, par M. Pierre Clamorgan.
- VII. — PEINTRES CONTEMPORAINS. — ALEXANDRE ALTMANN, par M. L. Hauteœur.
- VIII. — DEUX PROJETS D'ACHILLE LECLÈRE POUR L'ACHÈVEMENT DE LA MADELEINE, par M. Ch. Saunier.
- IX. — LES ESTAMPES ET LA GUERRE (2<sup>e</sup> article), par M. Clément-Janin.
- X. — BIBLIOGRAPHIE : Manuel d'archéologie française, t. III (C. Enlart), par M. Émile Mâle; — Cézanne (A. Vollard) et Van Gogh (Th. Duret), par M. Auguste Manguillier; — L'Art de la soie (H. Clouzot), par M. J. Mayor.

### Cinq gravures hors texte :

*Chien en bronze*, époque romaine, trouvé à Volubilis : héliotypie Marotte.  
« *L'Amour sacré et l'Amour profane* », par Titien (Galerie Borghèse, Rome) : héliotypie Marotte.  
*Armes du Sous* (coll. de MM. le général Lyautey, Buttin, de Loustal) : héliotypie Marotte.  
*Cantonement à Bras (Meuse)* : eau-forte originale de M. Renefer.  
*Les Réserves*, d'après l'eau-forte originale de M. A. Devambez : photogravure.

### 57 illustrations dans le texte

La GAZETTE DES BEAUX-ARTS paraîtra jusqu'à la fin de la guerre tous les trois mois, en quatre fascicules qui équivaudront exactement à un semestre d'autrefois.

Par suite, les prix d'abonnement sont provisoirement ceux d'un semestre :

PARIS, SEINE, SEINE-ET-OISE. . . . .	30 fr.	DÉPARTEMENTS. . . . .	32 fr.
		ÉTRANGER. . . . .	34 fr.

ÉDITION DE LUXE (papier du Japon) . . . . . 50 fr.

La *Gazette des Beaux-Arts*, publiée, sous la direction de M. THÉODORE REINACH, membre de l'Institut, avec le concours des plus éminents critiques de tous les pays, embrasse l'étude rétrospective et contemporaine de toutes les manifestations de l'art et de la curiosité (architecture, sculpture, peinture, gravure, arts décoratifs et industriels, musique), des collections publiques et particulières, de la bibliographie artistique.

Chaque livraison, de 128 pages grand in-8°, est ornée d'un grand nombre d'illustrations dans le texte et de plusieurs planches hors texte : gravures au burin et à l'eau-forte, gravures sur bois, lithographies, estampes en couleurs, héliogravures, etc., dues à nos premiers artistes.

Les abonnés de la *Gazette des Beaux-Arts* reçoivent gratuitement

## LA CHRONIQUE DES ARTS ET DE LA CURIOSITÉ

Cette publication supplémentaire leur signale les ventes, les expositions et concours artistiques, leur donne les nouvelles des musées, des collections particulières, le compte rendu des livres d'art et des revues publiés en France et à l'étranger.

### ON S'ABONNE

AUX BUREAUX DE LA GAZETTE DES BEAUX-ARTS 106, B<sup>d</sup> S<sup>t</sup>-GERMAIN, PARIS

TÉLÉPHONE : Gobelins 21-29

CHEZ LES PRINCIPAUX LIBRAIRES DE LA FRANCE ET DE L'ÉTRANGER

dans tous les Bureaux de Poste

PRIX D'UN NUMÉRO SPÉCIMEN : 7 fr. 50



FAUNE ET FAUNESSE, LAVIS PAR J.-B. TIEPOLO  
(École des Beaux-Arts, Paris.)

## LA COLLECTION DE DESSINS DE L'ÉCOLE DES BEAUX-ARTS

(PREMIER ARTICLE)

LA collection de dessins de l'École des Beaux-Arts, trop peu connue des amateurs, est cependant l'une des plus remarquables qui soient, la plus riche de Paris après celle du Louvre au point de vue numérique, écrivait Eugène Müntz en 1890<sup>1</sup>, à une époque où, possédant déjà un certain nombre de très beaux dessins italiens, elle ne comprenait que peu de dessins français qui fussent vraiment significatifs, et rien ou presque rien des artistes flamands et hollandais. Depuis lors, l'École des Beaux-Arts, en même temps qu'elle a vu son fonds de dessins italiens s'accroître notablement, est entrée en possession d'un nombre considérable de dessins des autres écoles. Elle compte aujourd'hui (si l'on fait abstraction

1. Eug. Müntz, *Le Musée de l'École des Beaux-Arts* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1890, t. I, p. 274). V. aussi : E. Müntz, *Guide de l'École des Beaux-Arts* (Paris, 1879), — M<sup>l</sup>s de Chennevières, *Les Dessins de maîtres anciens exposés à l'École des Beaux-Arts en 1879* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1879, t. I et II), — et L. Marcheix, *Les Nouveaux dessins de l'École des Beaux-Arts* (*L'Art et les Artistes*, 1909).

des dessins d'architecture, calques, relevés et reproductions, qui en porteraient le total à plus de quinze mille), près de cinq mille dessins, se décomposant comme il suit : cinq cent cinquante italiens, cent trente hollandais, soixante flamands et plus de quatre mille français, auxquels il faut ajouter une dizaine de dessins allemands, anglais et espagnols.

En dehors des dessins scolaires (dessins de professeurs et d'élèves de l'ancienne Académie royale de peinture et de sculpture, esquisses des concours de Rome, etc.), cette collection doit son existence uniquement à la libéralité de quelques amateurs. Eugène Müntz a parlé des legs et dons faits par His de la Salle, Édouard Gatteaux, Jean Gigoux, Sébastien Cornu, Alexandre Hesse, le marquis de Varennes, le prince Stirbey, Dubois de l'Estang, M<sup>me</sup> Le Soufaché. A ces noms il faut ajouter aujourd'hui ceux de M. Léon Bonnat, de M<sup>me</sup> Édouard André, de Wasset, du marquis de Queux de Saint-Hilaire, de Drouet, et enfin celui de M<sup>me</sup> Valton, qui a fait don à l'École des Beaux-Arts de la célèbre collection réunie par Armand. La personnalité de ce dernier et celle de Prosper Valton, son héritier, sont trop connues pour qu'il soit besoin d'y insister : il suffit de dire que la collection Armand-Valton, composée avec un goût délicat et un érudit éclectisme, a contribué dans la plus large mesure à former le bel ensemble qui fait l'objet de cette étude<sup>1</sup>.

#### DESSINS ITALIENS

Le plus ancien dessin de la collection, un vénérable feuillet où la plume d'un élève de Giotto ou de Lorenzetti a figuré des *Scènes du jugement et du martyre d'un saint*<sup>2</sup>, a appartenu à Vasari, qui l'a revêtu d'une bordure historiée, au fronton de laquelle il a tracé le portrait et écrit le nom de Cimabue; il est inutile d'insister sur l'évidente fausseté de cette assertion. On ne s'arrêtera pas davantage, pour l'attribution d'un *Saint Bernardin de Sienne agenouillé*, à une indication contenue dans le catalogue de la vente Desperet et imputant à Masolino ce dessin, dont l'auteur est à rechercher parmi les artistes florentins du milieu du xv<sup>e</sup> siècle.

D'un style un peu plus tardif, une *Étude de trois figures d'hommes*<sup>3</sup>

1. La plupart des dessins mentionnés ont été photographiés par la maison Giraudon; les autres reproductions sont indiquées en note.

2. Album Ottley. Phot. Braun, n° 65 004.

3. Berenson, *The Drawings of the florentine painters*, n° 1 364.

(à la pointe d'argent et à la gouache sur papier préparé bleu), attribuée primitivement à Fra Filippo Lippi, appartient à Filippino, dont les premières œuvres, souvent confondues avec celles de son père, en diffèrent par plus de recherche dans l'arrangement des draperies et par le caractère plus expressif et plus fin des types, empreints d'austère gravité ou de naïve bonhomie, toujours profondément humains. Il y a quelque affinité entre les belles figures de l'École des Beaux-Arts et celles que Filippino peignit dans la chapelle Brancacci à Florence sous l'influence de Masaccio. On sait combien rapidement il évolua par la suite : cette transformation se fait sentir dans des *Figures d'étudiants*<sup>1</sup> dont l'exécution superficielle annonce déjà le maniérisme des fresques de Sainte-Marie-Nouvelle.

Notons encore à l'actif de l'école florentine du x<sup>v</sup><sup>e</sup> siècle une *Étude de Prophète* attribuée à l'atelier de Pesellino, et deux feuilles de croquis, de facture très inégale, provenant de l'album de Verrocchio.

Parmi les dessins qui avaient été donnés à Léonard de Vinci, deux seulement sont entièrement de sa main : l'un, portant le cachet de Mariette, témoigne des chimériques inventions qui trop longtemps occupèrent l'ingénieur de Ludovic le More : ce ne sont que boucliers combinés avec des arcs et des arbalètes, qu'abris mobiles destinés à préserver les combattants, etc.<sup>2</sup>. L'autre, d'un bien plus grand intérêt, contient des études de figures nues pour une *Adoration des bergers* qui ne fut jamais peinte, mais dont un dessin de la collection Bonnat nous a conservé la composition<sup>3</sup>; je ne reviendrai pas ici sur ces figures que j'ai analysées ailleurs<sup>4</sup>. Dans une étude pour l'ange de la *Vierge aux rochers*, décrite et publiée par Müntz<sup>5</sup>, l'ange, d'une facture lourde et grossière, n'est pas de Léonard, ou bien a été complètement refait; mais les belles études de mains et de bras accompagnant cette figure, à laquelle elles se rapportent, sont du plus pur style du maître.

L'École des Beaux-Arts possède de Michel-Ange une importante étude à la sanguine pour un des *Esclaves* du Louvre<sup>6</sup>, ayant appar-

1. Berenson, ouvr. cité, n° 1363. Gravé dans Müntz, *Histoire de l'art pendant la Renaissance*, t. I, p. 306.

2. Phot. Braun, n° 65 035. Berenson, ouvr. cité, n° 1082.

3. Berenson, ouvr. cité, pl. 102.

4. Publié par la Société de reproduction des dessins de maîtres, 1912. Phot. Braun, 65 034. Berenson, ouvr. cité, n° 1081.

5. Müntz, *Le Musée de l'École des Beaux-Arts* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1890, t. II, p. 293), *Léonard de Vinci*, p. 67, et *Revue des Deux Mondes*, 1887, t. 83, p. 673.

6. Phot. Braun, n° 65 064 et Société de reproduction des dessins de maîtres, 1912. — Attribué par Berenson à l'école de Michel-Ange (ouvr. cité, n° 1746).

tenu, au XVIII<sup>e</sup> siècle, à Lambert-Sigisbert Adam, qui y a apposé sa signature ; ce dessin lui avait sans doute été donné, avec un grand nombre d'autres, par le cardinal de Polignac, qui payait ainsi au sculpteur quelques antiquités rapportées de Rome. Mariette, qui relate le fait, ajoute qu'Adam eut toutes les peines du monde à se défaire de cette collection<sup>1</sup>. On ne sait ce qu'il advint alors du précieux feuillet, que, cent ans après, Lechevalier-Chevignard découvrait sur les quais parmi des paperasses. Le dessin a souffert : la sanguine est arrivée jusqu'à nous frottée, usée par places, toutefois dans un état de conservation suffisant pour nous permettre de juger de sa beauté. Au revers la main du maître se reconnaît dans une étude de jambe et trois croquis à la pierre d'Italie pour une *Lutte de Jacob avec l'Ange*.

Fra Bartolommeo est représenté par un dessin à la pierre d'Italie (étude d'*Ange soulevant une draperie*) de sa dernière manière, ayant appartenu à Vasari, à Mariette et à His de la Salle. Une *Déposition de Croix*, un *Ange jouant du luth*, une *Figure de saint debout*, ayant longtemps passé pour des originaux du Frate, doivent être mis à l'actif de ses élèves ou de ses imitateurs. Il en est de même d'une *Annonciation*<sup>2</sup>, reconnue par M. Berenson pour une copie d'un dessin des Offices.

De tous les dessins donnés à Andrea del Sarto, un seul, provenant de Mariette et de His de la Salle, est incontestablement de sa main : c'est une remarquable étude à la sanguine pour la tête de la Madeleine de la *Déposition de Croix* des Offices<sup>3</sup>. Quant au *Portrait de Lucrezia Fede* (dans la pose et le costume du portrait de Florence), on n'y retrouve aucunement la vigueur et l'élégance coutumières de l'artiste : c'est là vraisemblablement un ouvrage d'élève. Il faut encore attribuer à l'école d'Andrea un *Artisan à son établi*<sup>4</sup>, un *Sonneur de cloche*, un *Christ au tombeau*, une *Figure de bourreau*, ainsi qu'une *Étude d'homme tirant l'épée*, reproduisant une sanguine originale des Offices. Mentionnons enfin des études de nu de la main de Pontormo.

A l'école ombrienne appartient tout d'abord un dessin à la plume et au bistre attribué au Pérugin<sup>5</sup>. Ce type d'*Ange portant une ban-*

1. Mariette, *Abecedario*, I, p. 248.

2. Attribué par Berenson à Fra Paolino (ouvr. cité, n° 1830).

3. Gravé dans l'album Leroy (Chalcographie du Louvre, 49). Müntz, *Histoire de l'art pendant la Renaissance*, t. III, p. 140. Phot. Braun, n° 65 087.

4. Grav. dans Müntz, ouvr. cité, t. III, p. 192.

5. Grav. album Leroy (Chalcographie du Louvre, 25), et Müntz, ouvr. cité, t. I, p. 80.

*derole* a été utilisé, non seulement par le maître, mais aussi très souvent par ses élèves, et notamment par le Spagna, auquel ce dessin, d'une suavité un peu molle, paraît appartenir.

Un dessin au bistre rehaussé de blanc nous montre une autre étude pour une figure d'ange debout, la tête inclinée et les mains jointes, d'un type se rattachant, lui aussi, à l'école de Pérouse. Un angetout à fait analogue se voyait dans une *Annonciation* peinte par le Pinturicchio dans le cloître aujourd'hui détruit de Sainte-Marie-du-Peuple, à Rome. D'autre part, une fresque du musée du Capitole, *La Vierge aux Anges*, attribuée successivement à Pinturicchio, à Andrea d'Assise et à Fiorenzo di Lorenzo, donnée enfin par M. Venturi à Antonio de Viterbe<sup>1</sup>, nous montre une figure identique d'attitude et de costume à celle de notre dessin. Il y a lieu de remarquer que celui-ci n'est pas de caractère purement ombrien. N'était quelque faiblesse dans le dessin des mains, cette facture incisive et nerveuse ferait songer à Fiorenzo di Lorenzo : c'est vraisemblablement dans l'atelier de ce maître, où s'étaient perpétuées les traditions de Pollaiuolo et des orfèvres florentins<sup>2</sup>, que cette figure a pris naissance.

Deux dessins entrés à l'École des Beaux-Arts sous le nom de Raphaël et ayant passé, l'un par les mains de Woodburn et de His de la Salle, l'autre par celles de Desperet et d'Armand, présentent tous deux cette particularité de laisser voir d'un côté des études à la plume d'une facture ample et libre, de l'autre des esquisses à la mine d'argent exécutées sur une préparation de couleur jaunâtre à la façon des Primitifs. Le recto du premier dessin, œuvre incontestable de Raphaël, contient des études de *Vierge tenant l'Enfant Jésus*<sup>3</sup>, qui se rapportent à diverses peintures exécutées à Florence vers 1507 : la *Vierge au baldaquin*, la *Belle Jardinière*, la *Vierge de la maison Colonna*. Toutes différentes et certainement antérieures sont les études du verso (deux profils d'hommes et une étude de draperie), dont la facture minutieuse et appliquée, rappelant celle de Lorenzo di Credi, ne semble pas, malgré le dire de Fischel, pouvoir appartenir à Raphaël<sup>4</sup>. Ce dessin se compose de deux feuillets réunis par un onglet et portant au verso les numéros de pagination 16 et 17 : les figures ont

1. A. Venturi, *Storia dell' arte italiana*, t. VII, 2<sup>e</sup> partie, p. 714.

2. V. E. Jacobsen, *Fiorenzo di Lorenzo* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1914, t. I, p. 196).

3. Catal. Fischel, n° 83. Reprod. dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 1891, t. I, p. 43.

4. Phot. Braun, n° 65 063, sous le nom de Lorenzo di Credi. Indiqué par erreur dans le catalogue Fischel (n° 622) comme appartenant au musée du Louvre.

été vraisemblablement exécutées, de ce côté, dans l'album ouvert; par contre, celles du recto, dont le tracé se continue sans interruption d'un feuillet à l'autre, n'ont pu l'être qu'une fois les pages arrachées



ÉTUDE D'ANGE, DESSIN  
ÉCOLE DE FIORENZO DI LORENZO  
(École des Beaux-Arts, Paris.)

de l'album. Le second dessin auquel il a été fait allusion, et que le catalogue de la vente Desperet donnait à Raphaël, est d'attribution assez incertaine : au recto, une figure d'homme nu couronné de pampres, tout en rappelant la manière de Raphaël, n'en a pourtant ni la puissance ni la maîtrise; au verso, un beau fragment d'étude pour le corps du Christ d'une *Mise au tombeau* est d'un caractère tout ombrien. Le nom de Raphaël a été prononcé également au sujet d'une étude à la plume et au lavis pour une composition des Loges du Vatican, *Joseph vendu par ses frères*, dessin qui est peut-être un original du maître, mais tellement dégradé qu'on ne saurait l'affirmer.

Il convient de citer ensuite quelques dessins de l'école romaine : un *Enlèvement de Proserpine* de Jules Romain<sup>1</sup>, des compositions de Polydore de Caravage (*L'Abondance*, *L'Enlèvement des Sabines*, un

1. Grav. album Leroy (Chalcographie du Louvre, 9), et Müntz, ouvr. cité, t. III, p. 120.

*Sacrifice*, etc.), des portraits d'Ottavio Leoni, estompés et délicats, d'autres plus vigoureux de Federigo Zuccherò, enfin une charmante étude à la sanguine de Carlo Maratta d'après lui-même.

De l'école lombarde, deux dessins méritent d'être mentionnés :



LA VIERGE AUX ANGES, PEINTURE, ÉCOLE DE FIORENZO DI LORENZO  
(Musée du Capitole, Rome.)

un *Enfant Jésus avec le petit saint Jean*, de Bernardino Luini<sup>1</sup> (étude à la pierre d'Italie pour un tableau du musée de Madrid), et une *Tête de femme*, à la sanguine, du Sodoma, bon dessin, où se remarque cependant cette facture un peu molle et indécise, habituelle aux études de Bazzi, et bien faite pour surprendre quiconque a pu admirer la maîtrise d'exécution et la libre spontanéité de certaines

1. Grav. album Leroy (Chalcographie du Louvre, 13), et Müntz, ouvr. cité, t. III, frontispice. ]

de ses fresques. Ce dessin a été désigné comme une étude pour l'*Ève* de l'Académie de Sienne; mais la ressemblance est toute superficielle : cette tête penchée, ces yeux extasiés sont communs à maintes figures du Sodoma; d'autre part, on ne retrouve guère la physionomie pathétique ni les traits purs de l'*Ève* dans ce visage arrondi aux lèvres entr'ouvertes et à l'expression voluptueuse, figure d'une beauté épanouie, s'apparentant à un type féminin que l'on rencontre fréquemment dans l'œuvre de l'artiste à partir de sa venue à Rome, et qui a trouvé à la Farnésine sa plus parfaite expression.



SATYRES ET HIPPOCAMPES, DESSIN PAR MANTEGNA

(École des Beaux-Arts, Paris.)

Deux dessins attribués au Corrège (une *Tête d'ange* à la pierre d'Italie, — fragment de carton pour la coupole de Parme, — et des petits *Anges volant*, à la sanguine) forment avec quelques dessins du Parmesan et de ses élèves (*Diane*, *L'Amour désarmé*, etc.) tout l'apport de l'école de Parme.

On doit à l'école vénitienne quelques-uns des plus précieux morceaux de la collection; les premiers en date sont deux dessins de Mantegna : auprès du célèbre *Christ aux limbes*<sup>1</sup> de la collection His de la Salle, un admirable petit dessin à la plume (*Satyres et hippocampes*<sup>2</sup>), ayant passé par les collections Ottley, Thomas Lawrence,

1. Phot. Braun, 65 171. Grav. dans Müntz, ouvr. cité, t. I, p. 146.

2. Grav. album Ottley.

Duroveray et Armand, a tout le charme d'une esquisse librement exécutée et la solidité vigoureuse qui caractérise les moindres ouvrages de l'artiste. La composition, qui paraît imitée de l'antique, rappelle l'estampe célèbre des *Dieux marins*.

Jusqu'à ces dernières années, l'École des Beaux-Arts ne possé-



SUZANNE AU BAIN (?), DESSIN PAR TITIEN  
(École des Beaux-Arts, Paris.)

dait de Titien qu'un dessin à la plume, souvent reproduit, donnant la première pensée d'une composition de la Scuola de Padoue, le *Meurtre d'une femme par son mari*<sup>1</sup>. A ce morceau capital la dona-

1. Gravé dans Müntz, ouvr. cité, t. III, p. 624, et reproduit dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 1879, t. I, p. 521, sous le titre erroné de « Première pensée du *Saint Pierre martyr* ».

tion Armand-Valton est venue ajouter une étude à la pierre d'Italie, rehaussée de craie et mise au carreau, pour le *Sacrifice d'Abraham* de l'église de la Salute (on y reconnaît les marques de Pierre Lely, de Thomas Lawrence et de William Esdaile). En même temps la collection s'enrichissait d'un dessin à la plume ayant passé également par les mains d'Esdaile et d'Armand, dessin beaucoup plus remarquable que le précédent, et demeuré sans attribution. Le sujet en est peut-être une *Suzanne au bain*, ou bien une allégorie dont le sens échappe : dans un paysage accidenté, une femme nue vue de dos se dirige vers un ravin où coule un ruisseau, tandis que sur la gauche un vieillard penché à une fenêtre semble regarder au loin. La figure de la femme n'est qu'ébauchée, le paysage du fond est au contraire très poussé : c'est la campagne du Frioul avec ses maisons aux grands toits, telles que nous les pouvons voir encore aujourd'hui. Trois noms peuvent être proposés ici : Giorgione, Titien, Domenico Campagnola. Le sentiment général de la composition, et aussi la singulière analogie de cette figure de femme avec une des figures du *Concert champêtre*, répondent assez bien à l'idée que nous nous faisons de Giorgione. Il faut cependant écarter le nom de ce maître, dont les rares dessins authentiques tiennent des Primitifs une précision un peu sèche que l'on ne remarque pas ici ; d'ailleurs, ce type de femme aux formes arrondies, hérité de l'école des Bellini, n'appartient pas en propre à Giorgione. On ne saurait davantage retenir le nom de Domenico Campagnola, qui jamais n'a montré une telle maîtrise dans le paysage et dans les figures. Ce dessin est certainement de la main de Titien, en qui seul ont pu se trouver réunis tant de grâce, d'ampleur et de liberté dans l'exécution, une conception si juste et si poétique du paysage, et un pareil sentiment des formes féminines. Au verso du feuillet, des études de femmes à genoux appellent la même conclusion : on y reconnaît la plume ardente et expressive qui a tracé le groupe des Apôtres de l'Assomption dans un dessin bien connu du musée du Louvre.

D'autres dessins vénitiens du xvi<sup>e</sup> siècle méritent encore quelque attention ; un *Joueur de luth* attribué à l'un des Campagnola ; un *Paysage rocheux* donné primitivement à Titien, mais qui est probablement de Domenico Campagnola ; un beau portrait de Véronèse par lui-même, légué par Queux de Saint-Hilaire, et, du même artiste, une *Nymphe poursuivie par un satyre*<sup>1</sup>, charmante composi-

1. Grav. album Leroy (Chalcographie du Louvre, 21).

tion à la plume et à la gouache sur papier gris, provenant de His de la Salle.

Le catalogue de la vente Desperet attribuait à Carpaccio deux dessins à la plume et au bistre (des *Guerriers musulmans sur des chevaux lancés au galop*) qui, lors d'une publication récente, ont été revendiqués pour Girolamo Genga<sup>1</sup>. Cette attribution paraît aussi contestable que la première, car on ne retrouve point ici la tech-



ÉTUDES DE FEMMES, DESSIN PAR TITIEN

(École des Beaux-Arts, Paris.)

nique habituelle des dessins de l'artiste dont le Louvre possède une étude de figures nues (à la sanguine) pour une *Sainte Famille* du musée Brera. Entre ce dessin absolument authentique et ceux de l'École des Beaux-Arts, il n'existe aucune affinité d'aucune sorte : ces ouvrages ne peuvent être de la même main. Après cette remarque il pourra sembler inutile de discuter les rapports, d'ailleurs lointains, constatés entre les figures de ces dessins et des groupes de

1. Société de reproduction des dessins de maîtres, 1913.

cavaliers orientaux que l'on aperçoit dans deux fresques de Genga à l'Académie de Sienne (*L'Incendie de Troie* et *La Délivrance des prisonniers*) ; ces rapports semblent tout objectifs : ressemblance de modèles et non pas d'exécution ; rien dans les peintures ne rappelle le caractère énergique des dessins. Ceux-ci, d'ailleurs, sont certainement postérieurs aux fresques (qui furent exécutées par Pandolfo Petrucci, mort en 1512)<sup>1</sup>, et postérieurs aussi à Carpaccio, dont les dernières œuvres sont de 1519. Ils semblent vénitiens, ou du moins décèlent l'influence des peintres de Venise et particulièrement celle de Titien qui, dans la *Bataille de Cadore*, peinte en la salle du grand Conseil du palais des Doges, avait représenté de fougueuses mêlées de chevaux et de cavaliers<sup>2</sup>. Quant au sujet, c'est évidemment un épisode de guerre : peut-être faut-il voir dans cette chevauchée de personnages orientaux, parmi lesquels on remarque des figures d'Européens, un souvenir des combats livrés par les troupes en partie sarrasines de l'empereur Frédéric II.

C'est sans nul doute à l'école ferraraise<sup>3</sup> qu'appartient un dessin à la plume et au bistre naguère attribué à Giorgione et dont le sujet, tiré du *Roland furieux*, représente la rencontre d'Angélique, de Sacripant et du Messager ; les figures et le paysage rappellent la manière de Giovanni Dosso, qui fut un admirateur passionné de l'Arioste et souvent lui emprunta la matière de ses compositions<sup>4</sup>.

L'école vénitienne du XVIII<sup>e</sup> siècle est représentée par de lumineux dessins à la plume lavés de sépia, de Jean-Baptiste Tiepolo : une *Sainte Famille*, une très belle étude pour une *Adoration des Mages*, une *Scène de carnaval* d'une verve charmante, et *Un faune et une faunesse*, l'un des morceaux les plus brillants de la série. Il faut y joindre un dessin de Domenico Tiepolo, *Nymphes et Centaures*, et une *Vue du Grand Canal* de Guardi<sup>5</sup>, merveilleux paysage tout enveloppé d'une lumière adoucie, dont participent elles-mêmes les ombres transparentes éclairées par le reflet de l'eau.

L'école bolonaise est dominée par la puissante individualité d'Annibal Carrache, dont il faut citer un très beau paysage (*Bergers à l'orée d'un bois regardant un combat de boucs*)<sup>6</sup>, témoignant de

1. Cf. Vasari, éd. Milanese, VI, p. 316, et Müntz, ouvr. cité, t. II, p. 228.

2. Suivant l'opinion de M. Gino Fogolari, l'éminent directeur de l'Académie de Venise, ces dessins pourraient appartenir à l'école ferraraise.

3. Indication fournie par M. Gino Fogolari.

4. V. Gruyer, *L'Art ferrarais*, II, p. 261-262.

5. Société de reproduction des dessins de maîtres, 1912.

6. *Ibid.*

l'irrésistible séduction qu'exercèrent sur l'artiste pendant sa jeunesse la nature toute simple et les mœurs champêtres<sup>1</sup>. Louis et Augustin Carrache, le Dominiquin lui-même n'ont jamais atteint à un pareil degré d'ampleur et d'originalité. Bornons-nous à citer, de la main de ce dernier, un *Profil de vieillard*, ouvrage estimable et impersonnel, et une étude beaucoup plus intéressante et plus lar-



ÉTUDE POUR UNE « ADORATION DES MAGES », DESSIN PAR J.-B. TIEPOLO  
(École des Beaux-Arts, Paris.)

gement traitée, pour la tête du possédé de la fresque de Grotta-ferrata.

Les dessins du Guerchin se distinguent souvent par des qualités charmantes d'observation juste et d'élégante exécution : témoin deux figures de *Jeunes femmes assises auprès d'une table*; mais il arrive parfois que la plume de l'artiste s'égare en méandres sinueux

1. V. G. Rouchès, *La Peinture bolonaise*, Paris, 1913, p. 134.

pour aboutir aux plus niais caprices de calligraphie : telle une *Étude de femme* aux longs cheveux flottants, où se manifeste une affectation de liberté impuissante à masquer le vide d'une conception toute superficielle. Le Guerchin nous a laissé également des paysages dont le caractère conventionnel est racheté par un certain brio dans l'exécution.

Nombreuses sont les autres manifestations de l'école bolonaise ; il faut se contenter de noter de jolis croquis de genre, à la sanguine, de la main de Contarini de Pesaro.

Un *Saint Michel* de Salvator Rosa (à la plume, lavé de sépia), d'une facture lâchée et inconsistante, mais d'une belle lumière, est le seul dessin de l'école napolitaine qui mérite d'être cité. C'est également par leurs qualités d'éclairage et par leur recherche du clair-obscur, que se recommandent les lavis du Génois Luca Cambiaso.

Il a paru opportun de grouper, comme en marge de l'école italienne, et malgré les différentes origines de leurs auteurs, les productions des maîtres de Fontainebleau, intéressantes surtout au point de vue de l'histoire de l'art français. Outre un important dessin du Rosso pour une fresque de la galerie de François I<sup>er</sup>, *L'Éducation d'Achille*, ouvrage déjà connu et publié<sup>1</sup>, je dois mentionner d'autres dessins du même peintre, *Les Travaux d'Hercule*<sup>2</sup>, *Pandore*, ainsi qu'un *Incendie de Troie* attribué jusqu'à ce jour, sur la foi de Mariette, au Primatice, et dont la composition, assez analogue à celle d'une fresque de Fontainebleau, a été gravée par un anonyme avec un fond d'architecture différent<sup>3</sup> ; les figures exagérément longues sont bien dans le style du Rosso et ne rappellent en rien celui du Primatice. Ce dernier est représenté par trois dessins à la plume et au lavis, qui se rapportent aux compartiments de la voûte de la galerie d'Ulysse à Fontainebleau (*Bacchus*<sup>4</sup>, *Le Nil*<sup>5</sup>, *Un Fleuve*<sup>6</sup>), et par un dessin à la sanguine (deux figures de vieillards couchés). A Niccolò dell' Abbate appartient une importante composition au lavis, *Le Parnasse*, gravée par Étienne Delaune. A Luca Penni est attribuée une figure féminine nue et debout qui se retrouve dans une grande

1. L. Dimier, *Les Origines de la Peinture française* (*Les Arts*, 1905, n° 40, p. 20).

2. Berenson, ouvr. cité, 2458.

3. Bartsch, XVI, p. 413, n° 93.

4. Dimier, *Le Primatice* : catalogue, 234. Phot. Braun, n° 65 141.

5. Dimier, *Le Primatice* : catalogue, 122.

6. *Ibid.*, 123.

estampe anonyme de l'école de Fontainebleau représentant des femmes au bain<sup>1</sup>.

## DESSINS ALLEMANDS ET FLAMANDS

Pour être moins riche en dessins allemands et flamands, la collection renferme cependant quelques ouvrages précieux de ces deux écoles.

A l'art allemand du xv<sup>e</sup> siècle appartient une belle étude de *Christ mort*, extrêmement réaliste, qui a été décrite et publiée naguère dans la *Gazette* sous le nom de Van der Weyden<sup>2</sup>. M. Demonts, à qui l'on doit cette rectification, a signalé un dessin semblable à la Bibliothèque de l'Université d'Erlangen<sup>3</sup>.

Deux dessins attribués à Dürer ont été l'un et l'autre publiés par Lippmann<sup>4</sup>: c'est d'abord une *Figure d'Apôtre* à la pierre d'Italie avec rehauts blancs sur papier vert (des collections Thomas Lawrence et Gatteaux), dont Charles Ephrussi a mis en doute l'authenticité; c'est ensuite un *Portrait de Frédéric le Sage*<sup>5</sup> (des collections Thomas Lawrence et Armand), dont on connaît une gravure datée de 1524.

Les premiers dessins flamands qui se présentent aux yeux sont deux paysages : l'un, à la plume, très sobre et très beau, est attribué à Peter Brueghel, l'autre est un charmant lavis de la main de Brueghel de Velours.

Rubens n'est représenté que par un seul dessin, *Les OEuvres de miséricorde*, esquisse un peu sommaire où se reconnaît bien cependant la facture puissante de l'artiste. Auprès de cette mâle et calme vigueur, l'exubérance romantique d'un Jordaens paraît n'être pas exempte d'une certaine boursoufflure : un *Débarquement de pirates* (à l'aquarelle) est d'une énergie un peu factice, d'une couleur brutale et vulgaire.

On ne compte pas moins de huit dessins de Van Dyck, dont plusieurs très importants. Deux esquisses à la plume (*Les Saintes Femmes au pied de la croix*, *Le Christ mort pleuré par Joseph d'Arimathie*

1. Bartsch, XVI, p. 445, n° 99.

2. M<sup>is</sup> de Chennevières, *Les Dessins des maîtres anciens exposés à l'École des Beaux-Arts* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1879, t. II, p. 17).

3. Société de reproduction des dessins de maîtres, 1910.

4. Lippmann, *Dessins de Dürer*, 386, 387.

5. Phot. Braun, n° 65 268.

et par un ange), deux études de mains à la pierre d'Italie, une étude pour le portrait de deux jeunes gentilshommes, sont d'une belle et vigoureuse facture. Dans ses dessins au lavis et dans tous ceux où il fait entrer des rehauts d'aquarelle, de pastel ou de craie, Van Dyck apporte une richesse de coloration incomparable : des compositions brillantes de sa jeunesse, comme la *Flagellation* ou le *Martyre de sainte Catherine*<sup>1</sup>, et des productions raffinées de son âge mûr, comme la somptueuse *Étude pour le portrait de la princesse de Phalsbourg* ou le portrait bien connu de Gérard Seghers<sup>2</sup>, témoignent de cette qualité. Deux ravissantes peintures en camaïeu, *Le Jardin d'amour*, *Personnages groupés autour d'une figure allégorique de la Justice*, se recommandent par de semblables mérites. Quant au portrait du graveur Mallery, dont on connaît une planche de Vosterman, ce n'est vraisemblablement qu'une copie de ce dernier d'après Van Dyck.

Les autres ouvrages appartenant à l'école flamande sont pour la plupart de moindre importance. Il suffira de citer les noms de François Snyders, d'Adrien Brouwer et de Gaspard de Crayer.

#### DESSINS HOLLANDAIS

L'École des Beaux-Arts possède une magnifique série de dessins de Rembrandt : la *Chaumière*, le *Lion couché* lui ont été donnés par M. Léon Bonnat, en même temps qu'une composition au lavis de la plus émouvante splendeur, *Le Reniement de saint Pierre*<sup>3</sup>. D'autres dessins lui viennent de la collection Armand-Valton. Dans le *Songe de Jacob*<sup>4</sup>, une de ces scènes tout à la fois intimes et merveilleuses où le maître s'est plu à représenter l'homme sous l'égide des êtres surnaturels, la figure fruste, touchante et profondément réaliste de Jacob endormi s'élève jusqu'au symbole : aux yeux de Rembrandt, n'est-ce pas toute l'humanité qui est là, couchée sur la terre et plongée dans le sommeil, tandis que les anges éclairent son rêve intérieur ? Une autre scène biblique, *Tobie et l'Ange*, procède d'une pensée religieuse analogue. Ce remarquable dessin a passé par la collection Desperet, d'où proviennent encore une autre très

1. Société de reproduction des dessins de maîtres, 1912. V. aussi Guiffrey, *Van Dyck*, Paris, p. 29.

2. Gravé par Pontius. Reprod. dans Guiffrey, *Van Dyck*, p. 127.

3. Lippmann, *Dessins de Rembrandt*, pl. 141.

4. Société de reproduction des dessins de maîtres, 1912.

belle étude de *Deux femmes juives debout auprès d'un escalier*, et un petit *Profil de jeune fille* du plus merveilleux modelé. Une composition de tous points admirable, *Le Christ et ses disciples*, se distingue par une technique un peu spéciale, due surtout à l'emploi du pinceau trempé d'encre substitué par endroits à celui de la plume. Faut-il, suivant l'avis de juges très compétents, retirer ce dessin à Rembrandt? D'autre part, il ne semble pas possible de



TOBIE ET L'ANGE, DESSIN PAR REMBRANDT

(École des Beaux-Arts, Paris.)

lui conserver un *Portrait de vieille femme* d'une facture un peu mince, et dont la physionomie nous est déjà connue par un dessin de la collection Heseltine<sup>1</sup>.

Tout près de Rembrandt par la simplicité de la conception, par la sobriété et l'ampleur du dessin et par la profondeur du sentiment poétique, Jean Lievens nous montre un grandiose *Paysage de plaine* et une *Vue de collines boisées*.

Combien comptent peu la plupart des dessins des petits maîtres

1. Lippmann, ouvr. cité, pl. 187<sup>a</sup>.

hollandais auprès d'œuvres de cette qualité ! Au moins faut-il s'efforcer d'oublier celles-ci pour goûter comme ils méritent de l'être les calmes et consciencieux paysages de Van Goyen (*Canal, Ruines, Chaumières*, etc.) et ceux de Hermann Swanevelt. Il y a plus de grandeur et plus d'émotion dans une page attribuée à Simon de Vlieger (*Moulin auprès d'un étang gelé*).

La note est toute différente avec Adrien van Ostade, qui nous fait pénétrer dans les intérieurs des paysans hollandais. Contrairement à l'opinion de Mariette, suivant laquelle il aurait été « un fort mauvais dessinateur », l'artiste qui, d'une plume rude et expressive, a tracé le bel *Intérieur de chaumière*<sup>1</sup> de la collection, est un des dessinateurs les plus remarquables de son pays. Tout au plus le jugement de Mariette pourrait-il s'appliquer aux dessins de la vieillesse de Van Ostade, où ne se remarque plus la verve franche des premières années : dans un autre *Intérieur* (à la plume, relevé d'aquarelle), les contours sont cernés d'un trait mince et sec, le dessin est soigné, mais froid. Il en est de même de deux petites études de *Paysans assis*, ayant passé l'une et l'autre par la collection Neymann d'Amsterdam<sup>2</sup>.

Aucun artiste, parmi les émules de Van Ostade, ne possède l'ampleur dont celui-ci a fait preuve dans ses meilleurs ouvrages. Bien pauvre paraît, auprès de cette vigoureuse sincérité, la minutie d'un Cornelis Saftleven ; bien froide la correction d'un Bega.

Un des plus beaux dessins qu'il y ait lieu de citer ici est une *Étude de jeune homme* vu de profil, debout, coiffé d'un grand chapeau<sup>3</sup>, une de ces figures prises sur le vif que les artistes hollandais excelaient à rendre. Cette étude, si librement et si largement exécutée, a été attribuée sans raison à Van der Helst dans le catalogue de la vente Desperet.

Le contraste est profond de ce dessin vigoureux à une ravissante *Étude de femme*, de Metsu, d'une grâce, d'une délicatesse et d'une sensibilité extrêmes, aussi bien qu'à un vivant *Portrait de jeune fille* de Cornelis Fischer, et à d'agréables figures à la sanguine d'Adrien van de Velde. De ce dernier il faut citer en outre un charmant *Paysage avec troupeaux*, à la plume et au lavis. Quel charme aussi dans les paysages de Berchem ! La technique sans doute manque d'ampleur, la plume s'attache trop aux minuscules détails, mais on

1. Société de reproduction des dessins de maîtres, 1912.

2. Gravé dans le catalogue de la vente Neymann (Paris, 1776).

3. Société de reproduction de dessins des maîtres, 1912.

sent chez l'artiste un amour ingénu et touchant de la nature, et ce sentiment communiqué à tous ses ouvrages une fraîcheur délicieuse. N'est-ce pas une pareille sincérité qui donne de l'attrait à tel *Paysage* de Van Everdingen, et plus encore à un beau dessin de Wouverman (*Paysan et son cheval*<sup>1)</sup> ? Cette sincérité, qui est le fonds commun de l'école de Haarlem, s'allie chez Jacob van Ruysdaël à une intensité poétique inconnue de Van Goyen comme de Berchem. L'artiste est représenté à l'École des Beaux-Arts par un important *Paysage* ayant appartenu à Desperet.

Backhuysen, Zeeman, Willem van de Velde se sont tous trois attachés à rendre les aspects de la mer : ce dernier, avec une singulière puissance d'émotion, montresous la tristesse morne et obscure d'un ciel de tempête, un vaisseau échoué sur un récif et battu par les lames.

Un *Portrait d'homme*, correct et froid, de François Mieris nous rend témoins de la décadence de l'art des Metsu et des Vischer à la fin du xvii<sup>e</sup> siècle.

Quant au xviii<sup>e</sup> siècle, son apport se réduit à un *Bouquet de fleurs* de Van Huysum, où se reconnaît l'habituelle élégance de ce peintre, et à cinq dessins portant la signature de Jacob van Stry, pittoresques études d'hommes du peuple et de paysannes, ayant un peu de la grâce que surent toujours apporter dans de semblables croquis nos petits maîtres français.

P. LAVALLÉE

(*La suite prochainement.*)

1. Un dessin presque identique, daté de 1660, est gravé dans la *Collection d'imitations de dessins hollandais et flamands* de Van Amstel.





Cliché Niddam et Assouline, Fez.

RUINES ROMAINES A VOLUBILIS

## LE « CHIEN » DE VOLUBILIS

Les fouilles de Volubilis, commencées en mai 1915 par ordre du général Lyautey, dans la région de Meknès (Maroc)<sup>1</sup>, n'ont pas seulement déblayé l'arc de triomphe et la basilique dont les restes dominaient le plateau ; elles ont permis la découverte du forum, de plusieurs monuments d'architecture, de voies, de pressoirs, de maisons. En dégageant l'une de ces dernières on a mis au jour un chien en bronze d'une belle patine verte. L'animal est à peu près intact, au moins dans son ensemble. Il a perdu l'œil gauche, les deux crochets ou canines du côté droit et le pied du membre postérieur gauche. L'extrémité de la queue était brisée ; en nettoyant la statue, on l'a retrouvée à l'intérieur du corps.

Le chien est debout, dans la position dite du « chien aboyant au ferme » : la tête horizontale, le cou allongé, la gueule entr'ouverte, les oreilles rabattues en arrière. Les membres antérieurs sont fortement tendus ; les membres postérieurs sont repliés sous le corps, les jarrets touchant presque au sol. Le fouet, relevé, retombe en

1. Sur l'origine des fouilles de Volubilis, sur leur mise en œuvre par les soins du Service des Beaux-Arts, que dirige M. Tranchant de Lunel, et les principaux résultats obtenus, voir le *Bulletin archéologique* de 1916, p. 70-92, et le numéro de juillet 1917 de la revue *France-Maroc*

avant. La hauteur de l'animal, prise au garrot, est de 0<sup>m</sup>25; à l'attache des reins, elle mesure 0<sup>m</sup>315; rétablie par la pensée, elle donne, pour la station droite, 0<sup>m</sup>355. La longueur totale, y compris la tête et la queue, est de 0<sup>m</sup>63. Du talon à la pointe du coude le chien a 0<sup>m</sup>205 et de la pointe du coude au garrot 0<sup>m</sup>135.

Il porte un collier; il tourne très légèrement la tête à gauche. Sur toute la longueur du dos et des maxillaires l'artiste a figuré, par des traits gravés en creux à la pointe, les poils de l'animal; la



Cliché du Service photographique de l'Armée.

ÉTAT ACTUEL DES FOUILLES DE VOLUBILIS

largeur des traits gravés sur le dos est de 33 millimètres. Le poids est de 44 kilogrammes.

C'est un chien dont l'espèce ne paraît correspondre à aucun type nettement défini. Il ressemble beaucoup aux sloughis. La longueur de la pointe du jarret à la pointe de la hanche, 27 centimètres, est caractéristique par rapport à la longueur restreinte (12 centimètres) de la pointe du jarret à l'extrémité du pied : on sait que la longueur des rayons, pour un cheval de course, est un des facteurs essentiels de la vitesse.

L'attitude est très nette et le mouvement remarquable. Le chien s'apprête à bondir, sans doute sur un animal un peu plus grand que lui, puisque, pour corriger la position déclive de son corps, il relève le museau un peu au-dessus de la ligne horizontale. Seulement il a pris soin d'assurer son repli au cas où l'adversaire, loin

de s'enfuir, foncerait sur lui : il aboie, la tête légèrement infléchie vers la gauche, mais on sent, on devine, que, s'il doit renoncer momentanément au combat, il s'échappera vers la droite et déroutera son adversaire.

La tête rappelle celle du chien que représente le médaillon central du *Triomphe de Neptune*, sur la mosaïque de Chebba, en Tunisie. Le premier souvenir qu'évoque par son attitude le bronze de Volubilis est le chien qui figure sur une mosaïque de Pompéi, l'une des plus connues, celle dont l'inscription porte : « *Cave canem* » ;



CHIEN EN BRONZE, ÉPOQUE ROMAINE, TROUVÉ A VOLUBILIS

là aussi, en effet, l'animal est prêt à sauter sur l'intrus qui franchira le seuil ; seule sa chaîne le retient. Mais, si l'attitude est analogue, les deux animaux n'appartiennent pas à la même race : le chien de Pompéi est un chien à poil long et à corps trapu ; le chien de Volubilis, ainsi que nous l'avons remarqué plus haut, se rapproche des lévriers ou des sloughis.

Pour l'ensemble, mais surtout pour la longueur des membres postérieurs, il y a lieu de le comparer aux lévriers des chasses à courre d'Oudna et d'El-Djem. On peut également le rapprocher d'un chien en bronze trouvé à Pompéi et conservé au musée de Naples. Mais je ne puis, en rédigeant ces notes sur le terrain des fouilles, que décrire l'animal et non rechercher, par d'opportunes comparaisons, quelle pourrait être son origine.







CHIEN EN BRONZE, ÉPOQUE ROMAINE

PROV. A. 1004.015



Je mentionne enfin une particularité intéressante : au milieu du dos et à gauche, on observe une rugosité assez prononcée, large de 4 centimètres, longue de 4 et demi, d'une épaisseur maxima de 6 millimètres. A moins qu'il ne s'agisse d'un défaut produit par la fonte, il y a lieu de croire que l'animal faisait partie d'un groupe.

Quels que puissent être les futurs résultats des fouilles de Volubilis, on peut dire de ce bronze qu'il est un véritable objet d'art et qu'il constitue peut-être la première découverte réellement artistique et originale sur le sol de la Maurétanie tingitane. A lui seul il suffirait à justifier les recherches que le général Lyautey a prescrites à Volubilis et que son éclairée sollicitude n'a cessé de patronner.

LOUIS CHATELAIN



## LA « FONTAINE D'AMOUR » DE TITIEN

---



ADMIRONS la constance, le flair et parfois aussi le bonheur de ces archéologues qui battent les broussailles de la littérature antique pour lever les quelques phrases, les quelques vers qui ont pu inspirer Giorgione et Titien quand ils peignaient leurs merveilleuses et inexplicables allégories. Mais il faut admirer aussi l'habileté de ces artistes dans le jeu de cache-cache. La partie engagée entre les peintres et leurs commentateurs n'est point encore gagnée par ces derniers. C'est en explorant méthodiquement l'histoire et la littérature que nos modernes érudits découvrent, de temps en temps, un texte qui peut servir de légende à ces « images sans paroles » ; mais on peut vraiment s'étonner que Titien ait été assez ingénieux et assez savant pour leur donner tant de tablature. La dernière explication de *L'Amour sacré et l'Amour profane*, de la galerie Borghèse, est tirée des *Argonautiques* de Valerius Flaccus ; nous devons reconnaître, paraît-il, Vénus qui engage Médée à suivre Jason ; et il faut avouer que Vénus paraît, en effet, plaider, tandis que Médée écoute avec l'attitude d'une personne qui n'a pas encore pris son parti.

Le choix d'un tel sujet a pourtant de quoi surprendre. Sans doute, il n'est pas impossible que Titien ait lu ou entendu lire Valerius Flaccus ; mais quelle idée imprévue d'aller ainsi chercher, dans un poème que personne n'est obligé de connaître, un sujet si nouveau que l'on a mis plusieurs siècles à le comprendre !

O le plaisant projet d'un poète ignorant  
Qui, de tant de héros, va choisir Childebrand !

Comme il est étonnant surtout que Titien ait pu, tout le premier, s'y intéresser au point d'en tirer une œuvre aussi émue ! Et ces

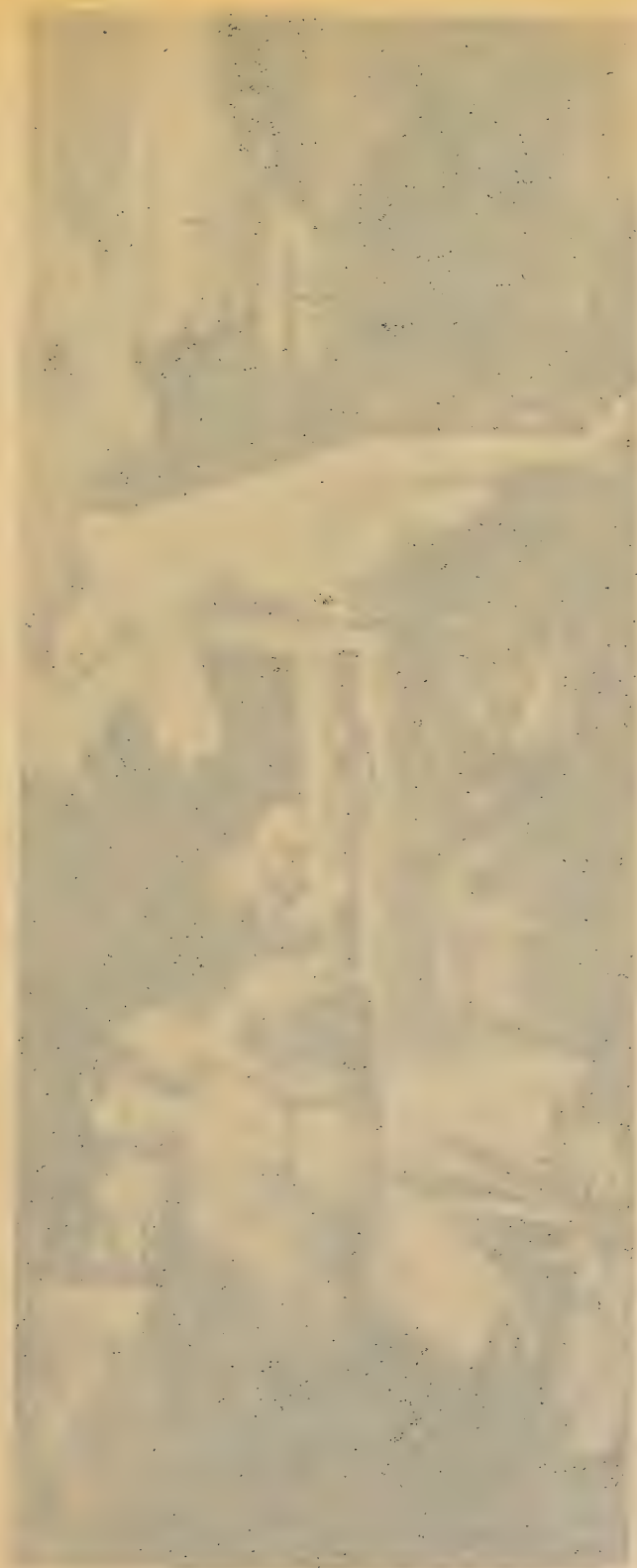
mêmes remarques devraient être maintenues si, au lieu de Médée, c'était Hélène ou telle autre amoureuse de la poésie antique qu'il nous fallait reconnaître ici. Titien a traité les thèmes courants de la mythologie païenne et spécialement de la mythologie amoureuse; depuis longtemps déjà ils étaient entrés dans l'art de la Renaissance italienne par la lecture d'Ovide, mais rien ne révèle dans son œuvre un lecteur habituel des anciens. S'il lui est arrivé d'emprunter au livre de Philostrate quelques motifs, c'est que ce livre décrit des tableaux antiques et qu'il fut, pour cette raison, considéré comme un répertoire à l'usage des peintres modernes. Pour rester dans la vraisemblance, il serait assurément préférable de chercher parmi les idées et les sentiments qui pouvaient passionner le jeune peintre la raison d'une œuvre toute rayonnante de lyrisme. Et s'il nous faut retrouver dans un livre les pages qui ont servi de thème à ses cadences, que ce soit au moins un des livres qui devaient lui être familiers, à lui comme à ses contemporains; que ce soit au moins un thème assez général, assez humain, pour qu'il ait pu y reconnaître le chant de son propre cœur.

On a dès longtemps reconnu dans ce dialogue une « exhortation à l'amour ». C'est là le motif fondamental de ce tableau et seules quelques circonstances restent obscures. Voici d'abord Vénus : c'est bien elle, puisqu'elle est accompagnée de son fils Cupidon; mais que signifie ce bassin? Et, surtout, quelle est donc cette blonde rêveuse qui est venue s'asseoir, accoudée sur un vase, comme autrefois la Samaritaine sur la margelle de son puits? C'est ici, sans doute, qu'il faut faire appel aux souvenirs de lecture. Comme tant d'hommes de son temps, Titien a dû lire ce fameux *Songe de Poliphile* de Francesco Colonna, qui parut à Venise en 1499, c'est-à-dire vers le moment où Titien lui-même y arrivait. Ce fut, sans doute, un des livres qui charmèrent son enfance; il a tout ce qu'il faut pour attirer un jeune homme qui est un artiste et le faire rêver : du romanesque, de la volupté, des descriptions de monuments antiques et des images précieusement gravées qui en font un véritable répertoire d'archéologie. Deux amants parcourent ce roman, à travers bien de la métaphysique amoureuse et beaucoup de descriptions de paysages et de monuments; le but qu'ils atteignent enfin est une certaine fontaine que l'auteur décrit longuement, avec une précision quelque peu fastidieuse. Tous les détails n'en sont pas également intéressants; mais il en est qui restent dans la mémoire. Poliphile et Polia parviennent auprès d'un bassin alimenté par

l'eau qui sort d'un sarcophage (éd. Claudius Popelin, t. II, p. 268) : « Les nymphes nous dirent que ce tombeau était celui du chasseur Adonis, tué par le sanglier à la longue défense, et que c'est de ce berceau également que la sainte Vénus, s'élançant toute nue de cette fontaine, l'indignation et la colère au front, l'âme angoissée, déchira sa jambe divine après ces mêmes rosiers en allant porter secours à celui que frappait Mars le jaloux. On voyait cette histoire sculptée en perfection sur un des côtés longs du sépulcre. On y voit aussi Cupidon, le fils de la déesse, recueillir son sang pourpré dans une coquille d'huître. Les nymphes nous contèrent, en outre, que ce sang divin avait été déposé dans ce sépulcre, avec les cendres du mort, selon le rite sacré... » Puis la description continue et nous fait voir « l'autre face du sarcophage, qui représente la lamentation sur le cadavre d'Adonis... Un serpent d'or vomissait dans la fontaine sonore une eau abondante et très claire... ».

Ne voilà-t-il pas justement le bassin sur lequel sont assises les deux femmes de *L'Amour sacré et l'Amour profane*? Titien, sur la partie de droite de son sarcophage, a, en effet, représenté en bas-relief un homme debout qui frappe un homme couché; Mars le jaloux donne les verges au pauvre Adonis. Et la déesse, accompagnée d'une nymphe, intervient pour protéger le gracieux éphèbe contre les coups du brutal. Sur la partie de gauche, la paroi du sarcophage montre un cheval, peut-être simple figure de remplissage, à moins qu'il ne soit la monture du dieu des batailles ou du jeune Adonis; autour de lui volètent, semble-t-il, des Amours épouvantés.

Il est à remarquer que Titien, vers la même époque, usait encore de ce procédé du bas-relief pour déterminer avec plus de précision le sujet de son tableau. Dans le tableau d'Anvers, *Jean Sforza présenté à saint Pierre par le pape Alexandre VI* — qui passe pour sa première œuvre et qui doit, pour bien des raisons, être placé très près de celui qui nous occupe — Titien a dressé le trône de saint Pierre sur un socle décoré de bas-reliefs; dans ces bas-reliefs il faut reconnaître tout d'abord un sacrifice à l'Amour. Crowe et Cavalcaselle et d'autres critiques n'ont pas manqué de trouver un manque d'à-propos dans le choix d'un tel sujet. Quel motif raisonnable y a-t-il d'agenouiller un évêque devant une statue de Cupidon? On n'a pas réfléchi que cet évêque est celui de Baffo, c'est-à-dire de Paphos. Et alors tout s'explique. Paphos n'a pas d'autre renom dans l'histoire que d'avoir été le plus illustre sanctuaire de l'Amour. Ce bas-relief n'est là que pour ajouter une précision nouvelle à l'action







Titien pinx.

" L'AMOUR SACRÉ ET L'AMOUR PROFANE "

(Galerie Borghèse, Rome.)



représentée. Le pape Alexandre VI demande la protection de saint Pierre en faveur de l'évêque qu'il vient de désigner pour occuper le trône épiscopal de l'ancienne Paphos. Ces deux bas-reliefs des tableaux d'Anvers et de la galerie Borghèse ne sont donc point, comme on le dit parfois, des copies de sarcophages antiques. Par leur composition un peu dispersée, on pouvait d'ailleurs s'en douter. Ce sont des bas-reliefs imaginés pour instruire le spectateur et lui faire comprendre les intentions du peintre.

Mais lisons la suite du récit : « Alors les illustres nymphes nous dirent avec une aimable éloquence : « Apprenez que cet endroit est « mystérieux, qu'il est célèbre par la vénération qu'il inspire. Une « fois l'an, le premier jour des calendes de Mai, la Déesse mère « vient ici en compagnie de son cher fils, avec la pompe divine des « lustrations. Nous venons avec elle.... Donc, ici parvenue, versant « de douces larmes, poussant de petits soupirs, elle nous ordonne « de dépouiller ce berceau et les treilles d'alentour des roses qui les « couvrent, de les semer sur ce sépulcre d'alabastrite en proférant à « haute voix des invocations conformes au rite, puis de les y amon- « celer pour l'en couvrir.... Au jour suivant des calendes, les rosiers « dépouillés refleurissent avec le même nombre de roses qu'il en « était tombé. Une autre fois, aux ides, la Déesse vient ici de la « même manière. Elle commande que les roses amassées sur le « sépulcre en soient enlevées pieusement, ensuite qu'au milieu de « diverses acclamations elles soient toutes jetées dans la fontaine, « d'où elles sont emportées au loin par la rivière dérivante. Après « que la divine Dame s'est baignée seule dans la fontaine et qu'elle « en est sortie, elle se jette de nouveau, les yeux baissés, en com- « mémoration de son Adonis bien-aimé frappé par Mars, sur ce « sépulcre qu'elle embrasse, inondant de larmes ses joues rosées. « Nous toutes pleurons de même en nous lamentant, nous sanglo- « tons pitoyablement, car c'est en ce jour que la jambe attenante au « petit pied que nous avons baisé fut lacérée par les épines de ces « rosiers. Ainsi la Déesse s'étant rendue solennellement ici, en ce « jour, soulève le couvercle du saint tombeau, tandis qu'avec de res- « pectueuses cérémonies, nous chantons, exultants et joyeux. Le « fils, ayant recueilli le sang précieux dans une coquille d'huître, « l'apporte à sa mère. Celle-ci, en qualité de grande prêtresse, tient « de nouveau le bouquet de roses rendues éternelles par la rosée de « ses larmes et conservant leur charmante et très vive beauté.

« La précieuse liqueur n'est pas plus tôt retirée du sépulcre,

« qu'aussitôt les roses, toutes extrêmement blanches, se teignent  
 « en couleur pourprée telles qu'elles apparaissent présentement.  
 « Bénissant par trois fois cette fontaine en grande pompe et de la  
 « même manière, la Déesse, pleurant seule, essuie ses larmes, au  
 « troisième tour, avec le bouquet de roses.... C'est en ce moment  
 « que s'obtient facilement la grâce de la Déesse. »

Le sépulchre ou sarcophage qui contient le sang d'Adonis, Vénus, l'Amour qui recueille le sang précieux, les roses qui deviennent pourpres, tous ces détails se retrouvent dans le tableau de Titien; sans doute, il s'en trouve beaucoup d'autres dans le roman qui ne sont pas passés dans le tableau, mais l'artiste n'a pas voulu illustrer le *Songe de Poliphile*; il n'avait point de raison pour retenir et représenter des rites aussi compliqués. Il faut dire seulement que le souvenir de cette fontaine d'amour était resté dans sa mémoire et aussi la raison des pèlerinages que l'on y faisait : « C'est en ce moment que s'obtient le plus facilement la grâce de la Déesse. » La grâce de la Déesse : on peut imaginer ce qu'on entend par là. Vénus protège les amoureux; elle exhorte les cruelles à se montrer clémentes. C'est bien certainement une « exhortation à l'amour » à quoi nous assistons.

Les armes sculptées sur le sarcophage ont permis de penser que le tableau avait été commandé ou tout au moins acheté par le grand chancelier de Venise, Niccolò Aurelio. Faut-il reporter à ce magistrat les intentions sentimentales que nous devinons dans ce chef-d'œuvre? C'est possible; les peintres ont, de tout temps, fait des portraits pour les amoureux. C'est pourtant peu probable; Niccolò Aurelio allait mourir à peu de temps de là, en 1521, chargé d'années. Et puis je préfère croire que Titien ne travailla aussi bien que parce qu'il travaillait pour lui-même. En somme, il n'était guère âgé de plus de vingt-cinq ans et, sans doute, il avait, autant que le grand chancelier de Venise, des raisons de demander « la grâce de la Déesse ».

Le problème serait résolu si nous pouvions savoir le nom de cette belle fille blonde que Titien a placée là, si près de la déesse des amours, comme pour la mettre sous sa protection ou plutôt sous son influence. Il suffit d'un coup d'œil pour voir qu'une telle figure est un portrait, et même qu'elle n'est pas un portrait indifférent. C'est un des visages les plus frais, les plus jeunes, qui soient passés dans l'œuvre de Titien. Il en a peint auxquels il a donné plus de majesté ou plus de style; la « Flora » des Offices montre une pureté

de traits plus parfaite; la Vierge des Pesaro est d'une beauté plus souveraine; la Vénus des Offices d'une séduction plus ardente; mais, en général, ces figures se ressentent davantage de la recherche d'un idéal. Il n'est pas beaucoup d'autres portraits féminins qui, chez Titien, donnent comme celui-ci l'impression de la réalité; il est fort rare que les peintres conservent le caractère individuel aux figures de femmes qu'ils ont voulues très belles. Titien, en particulier, a presque toujours fondu l'individualité de ses modèles dans un type généralisé, épuré. Voici, au contraire, une jeune fille que nous reconnaî-



LA VIERGE ET L'ENFANT AVEC SAINT ULPHE ET SAINTE BRIGITTE  
PAR TITIEN

(Musée du Prado, Madrid.)

trions si nous la retrouvions. Et nous la reconnaissons, en effet, dans quelques tableaux de la jeunesse de Titien : elle est la jeune blonde qui est étendue, au milieu du tableau, dans la *Bacchanale* de Madrid et qui lève une coupe de vin<sup>1</sup>; elle est la bergère des *Trois âges* dans la galerie Bridgewater; et surtout elle est la sainte Brigitte d'une *Sainte Conversation* de Madrid qui a longtemps passé pour une œuvre de Giorgione. La complaisance, l'insistance avec laquelle Titien revient à ce même portrait prouvent assez qu'il ne s'agit point ici de quelque modèle de rencontre.

Ce n'est pas seulement dans l'œuvre de Titien, c'est encore dans celle de Palma que nous devons reconnaître le portrait de cette

1. Voir reproduction dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 1908, t. I, p. 136.

jeune blonde au visage tranquille et au regard rêveur. Elle est à ce point identique au type féminin qui lui est habituel que l'on pourrait sans invraisemblance croire que Palma est l'auteur de la sainte Brigitte de Madrid et de la jeune fille du tableau Borghèse. Est-il besoin de rappeler le tableau illustre du musée de Dresde dit *Les Trois sœurs*? Il semble n'être que le triple portrait d'une même jeune fille, et cette jeune fille est bien le même modèle qui a servi à Titien. On pourrait également citer la fameuse *Sainte Barbe* de Santa Maria Formosa, la plus admirée des œuvres de Palma; le modèle a pris plus



LES TROIS SŒURS, PAR PALMA LE VIEUX

(Galerie royale de peinture, Dresde.)

d'ampleur et de majesté; c'est bien le même pourtant, et la présentation du visage vu de trois quarts, encadré de torsades roulant sur les épaules, ne peut manquer de frapper. Mais, surtout, il est au musée de Vienne un charmant portrait de jeune fille connu sous le nom de la « *Violante* ». Il n'est pas contesté que cette peinture soit de Palma et il n'est pas contestable qu'elle représente la jeune fille de notre « *Fontaine d'amour* ». Peut-on supposer que ce même visage, peint avec tant de complaisance par Titien et Palma, soit celui d'un modèle banal, et quelle raison aurions-nous de ne pas accepter la tradition d'après laquelle « *Violante* » aurait été le modèle favori de son père Palma?

C'est le moment de rappeler cette autre tradition d'après laquelle Titien, dans sa jeunesse, aurait aimé la fille de Palma le Vieux. Cette tradition a été rapportée, au xvii<sup>e</sup> siècle, par Ridolfi et Boschini. Ridolfi commentant la soi-disant *Bacchanale* du musée de



LA « VIOLANTE », PAR PALMA LE VIEUX

(Musée impérial d'histoire de l'art, Vienne.)

Madrid, peinte entre 1515 et 1518, nous dit que Titien y avait placé le portrait d'une femme aimée par lui, dite Violante, et que, jouant sur ce nom, il lui avait attaché une violette au corsage.

Quelle était donc cette Violante? Boschini, un peintre-poète du xvii<sup>e</sup> siècle, nous apprend qu'elle était la fille de Palma le Vieux<sup>1</sup>.

1. *Carta del navigar pitoresco*, Venise, 1660.

Les allusions de Boschini sont d'ailleurs pleines de réticences, et son style, de dialecte vénitien, à la fois plat et entortillé, n'est pas de ceux qui éclairent les mystères :

« Voici cette Violette — ou Violante — dont le nez de Titien aurait bien voulu respirer le parfum ; au reste je me tais ici, car il ne fut pas un amant vicieux.

« Violette née d'un palmier [Palma], lequel produit davantage à mesure qu'il vieillit et dont les fruits sont si doux et si rares que le grand Titien lui-même s'est mis à les envier.

« Plante qui produit deux sortes de fruits également savoureux. Il est naturel que tous en soient gourmands. »

Et une note commente : « Violante engendrée et peinte par Palma Vecchio, amante (*amorosa*) de Titien. »

Et l'interlocuteur répond : « J'ai compris : Titien eut pour amante la fille de Palma Vecchio que son père rendit immortelle par son propre pinceau. Grand miracle ! Peinture vraiment digne de gloire ! »

Or ce Mario Boschini, peintre et poète du xvii<sup>e</sup> siècle, était l'élève de Palma le Jeune qui fut lui-même l'élève de Titien. Nous recueillons précieusement ce qu'il nous rapporte sur le maître vénitien quand il nous décrit ses procédés, parce que nous connaissons le témoin qui lui a donné ces renseignements et que ce témoin nous paraît sûr. Point de motif non plus pour douter, en principe, de sa véracité quand il rapporte discrètement que l'on avait autrefois parlé d'un grand amour de Titien pour Violante, la fille de Palma le Vieux.

Cette tradition ne paraît pas avoir été retenue par les historiens modernes, et ils avaient, en effet, quelques bonnes raisons de la négliger. D'abord, on pensait que Titien était du même âge, ou même plus âgé, que Palma, et l'on ne trouvait sans doute pas qu'il fût un amoureux très « assorti » pour la fille de son ami. Mais nous savons maintenant qu'il faut beaucoup rajeunir Titien et il n'y a plus d'invraisemblance à ce qu'il ait aimé la Violante, fille de Palma, si celui-ci avait trente-cinq ans tandis que lui-même n'en avait que vingt-cinq.

L'on croyait également que Titien avait épousé, vers 1512, sa femme Cecilia et l'on pouvait supposer raisonnablement que ce mariage éliminait, au moins pour quelques années, l'hypothèse d'une aventure romanesque entre Titien et Violante. Cette date marquait, non seulement l'entrée de Titien en ménage, mais aussi le commen-

cement de ses relations d'amitié et d'art avec Palma ; le roman de Titien et de Violante ne pouvait se placer justement au temps de son mariage avec Cecilia. Ici encore, il nous faut rectifier. Ce n'est pas vers 1512, c'est en 1525 que Titien s'est marié ; c'est en 1520 qu'il ramenait Cecilia de Cadore, et c'est cinq ans après qu'il l'a épousée ; de 1510 à 1520, c'est-à-dire de vingt à trente ans, en attendant le règne de Cecilia, le jeune peintre a donc eu largement le temps d'être amoureux ; il serait même tout à fait invraisemblable que, pendant ces dix années de jeunesse, il n'ait eu que des yeux de peintre pour les blondes Vénitiennes dont il a, par son art, fixé la souveraine beauté. Comment, dès lors, l'histoire de Violante ne nous reviendrait-elle pas en mémoire, et comment ne serions-nous pas tentés de rappeler l'amour de Titien pour la fille de Palma lorsque, dans l'œuvre de ce Palma, nous reconnaissons également la figure de cette jeune blonde qui, à plusieurs reprises, vers 1515, apparaît dans l'œuvre de Titien ?

On voit assez où tendent ces préparations. Si la jeune fille du tableau de la galerie Borghèse tient de si près à l'œuvre de Palma, il faut sans doute reconnaître en elle la fille de ce peintre, dont la tradition dit qu'elle fut aimée par Titien. Et, maintenant, regardons à nouveau le tableau ; ne semble-t-il pas que nous trouvions, je ne dis pas seulement le sujet, le prétexte de ce thème pittoresque, mais bien la signification profonde de cette rêverie colorée ? Comme Poliphile conduisant Polia, le peintre a conduit la jeune fille qu'il aime auprès du sarcophage où le petit Cupidon recueille le sang d'Adonis pour l'offrir à sa mère ; et, tandis que les roses jetées sur la margelle du sarcophage se sont colorées de pourpre, la déesse, élevant d'une main le vase qui contient sans doute quelques gouttes du sang précieux, s'incline vers la jeune fille pour lui parler d'amour ; elle n'est aussi tendre que pour mieux plaider la cause qu'elle défend ; l'amoureux timide et respectueux a remis son sort à la déesse qui protège les amants, et Titien a donné tant d'éloquence à ce visage que nul ne s'est trompé sur son expression : ce tableau est une exhortation à l'amour et le regard implorant de Vénus traduit la prière muette du peintre.

Et dans la jeune fille, maintenant, comment pourrions-nous reconnaître Médée, la terrible amoureuse aux philtres mortels ? Ce n'est point davantage Hélène, l'épouse coquette fort avertie de la puissance de ses charmes ; ce n'est aucun des grands rôles de la mythologie galante, mais bien une toute jeune fille, presque une

enfant, malgré l'ampleur des formes et la majesté de la parure. Elle ouvre de grands yeux candides, un peu étonnés et qui ne regardent pas. Et même écoute-t-elle la prière d'amour qui vient discrètement frôler son oreille? Elle semble plutôt attentive à une voix intérieure, à l'émoi que la caresse des mots éveille dans son cœur.

Si cette recherche des intentions de Titien nous avait conduits à quelque anecdote de la fable antique, il n'eût pas valu la peine d'en recueillir les résultats; si le thème de cette œuvre n'est qu'un prétexte, qu'importe le nom qu'il faut donner à cette jeune femme? Elle n'est qu'une jolie blonde richement parée auprès d'une belle blonde à la superbe nudité. Mais si vraiment cette peinture enferme une confidence du peintre; si, dans son éclat limpide, nous devons reconnaître la lumière de sa jeunesse et la chaleur de son amour, alors il vaut la peine de scruter cette œuvre pour en connaître le secret; elle n'en paraîtra que plus rayonnante si notre sensibilité se met à l'unisson de son lyrisme.

Nous rencontrerons encore dans l'œuvre de Titien de ces compositions énigmatiques et émues; si elles n'étaient que d'ingénieuses allégories, elles pourraient, sans doute, rester d'une grande beauté; mais ces images obscures comme des rébus nous sembleraient-elles, comme ici, toutes débordantes de sentimentalité? Et il en sera toujours de même : Titien est de ceux qui se confient à leur art; à plusieurs reprises, sa peinture fut vraiment un chant d'amour ou de foi, tour à tour tendre, suppliante ou plaintive; son œuvre révèle des heures passionnées où il travaillait, le cœur vibrant d'espoir ou de regret. Le chef-d'œuvre de la galerie Borghèse est la plus tendre des prières d'amour.

LOUIS HOURTICQ



BRODERIE D'É FEZ, XIX<sup>e</sup> SIÈCLE  
(Collection de M<sup>me</sup> Lyautey.)

## UNE EXPOSITION D'ART MAROCAIN

QUAND, l'automne dernier, pendant la foire de Fez, le général Lyautey parla pour la première fois d'organiser à Paris une exposition de l'art du Maroc, les plus passionnés marocains demeurèrent hésitants : la grâce de couleur de ces

tapis, de ces broderies, de ces faïences, ne s'évanouirait-elle pas loin du souk natal, sous la subtile lumière de France, et de quel air des ouvrages qui sentent la décadence, quand ils ne sont pas tout modernes, faits souvent sous la tente par les rudes gens de la montagne, seraient-ils accueillis d'amateurs accoutumés aux somptueux chefs-d'œuvre des vieilles civilisations de la Perse ou de la Syrie ? L'exposition vient de s'ouvrir au Pavillon de Marsan<sup>1</sup> ; de nouveau la foi du général avait raison ; le charme persiste et l'art du Maroc apparaît singulièrement attrayant dans les dix salles, d'aménagement si pittoresque, qui lui ont été dévolues.

Et d'abord les monuments, que les photographies du service des Beaux-Arts du Protectorat révèlent au public, sont proprement admirables. Sans doute, il a fallu se borner : l'on ne nous montre ni les tombeaux préhistoriques de Taza, ni la romaine Volubilis, dont l'arc de triomphe, une basilique, le forum et tout un quartier ont été remis au jour, et même est absente la trouvaille capitale de la fouille, le grand chien de bronze qui fût devenu d'emblée célèbre,

1. Ouverte de mars à octobre 1917.

cet extraordinaire sloughi ramassé pour le saut, qu'un sculpteur évidemment indigène modela il y a dix-huit cents ans et dont le réalisme tranche si étrangement sur les pauvretés du décor classique dégénéré qui l'entourent<sup>1</sup>. L'Islam seul a été admis et il règne en maître; il est vrai que sa maîtrise éclate. Jusqu'à ces dernières années l'architecture marocaine n'avait pas sa place dans l'histoire de l'art musulman; la France, en s'installant au Maroc, va la lui donner et on nous apprend à connaître aujourd'hui quelques-unes des plus belles œuvres construites dans les pays de l'Islam, mosquées, médersas, palais et enceintes fortifiées de villes<sup>2</sup>.

C'est au XII<sup>e</sup> siècle que ces monuments nous apparaissent. Il en avait certes été élevé auparavant; le fondateur de Fez, Moulay Idriss, avait embelli sa ville d'édifices dont les historiens nous ont gardé le souvenir, et le Marrakech des Almoravides passait pour une cité magnifique; mais tous les vestiges de ces époques reculées ont disparu et il faut en venir aux Almohades pour reconnaître une brillante floraison. Tinmel, la mosquée à demi détruite découverte naguère dans les gorges de l'Atlas, tout auprès du berceau de la dynastie<sup>3</sup>; Chella, voisine de Rabat, avec sa noble porte et sa mosquée d'une si sobre élégance; la Tour Hassan de Rabat<sup>4</sup> et la Koutoubiya de Marrakech, les plus beaux minarets que l'Islam ait dressés, frères de cette Giralda de Séville si tristement défigurée par la Renaissance; la porte des Oudayas, à Rabat aussi, le plus grandiose peut-être des travaux d'architecture militaire de l'Islam, s'élèvent alors et, soigneusement photographiés aujourd'hui<sup>5</sup>, nous donnent l'idée de cet art du Moyen âge marocain. Une ardeur jeune et guerrière l'anime, et sa simplicité robuste rappelle l'esprit des maîtres d'œuvre qui commençaient au même moment en France nos premières cathédrales gothiques et nos plus nobles châteaux féodaux.

1. C'est le bronze publié dans cette livraison même par son heureux découvreur, M. le lieutenant Châtelain. — N. D. L. R.

2. Une vue d'ensemble sur *L'Art et les Monuments du Maroc* a été donnée par M. Tranchant de Lunel, directeur du service des Beaux-Arts du Protectorat, dans *Conférences franco-marocaines (Exposition de Casablanca)*, Paris, 1916, in-8° t. I, p. 259. Voir aussi un article de souvenirs de voyage de M. Gaston Migeon dans le *Journal des Débats* du 10 juin 1914.

3. Elle a été publiée pour la première fois par M. Doutté dans *En Tribu*, Paris, 1914, in-8°, p. 112, pl. xiv-xviii.

4. Étudiée par M. Dieulafoy à l'Académie des Inscriptions, en mai 1917.

5. Dès 1907 M. Saladin avait pu obtenir de M. de la Martinière et publier les photographies de quelques-uns de ces monuments dans le t. I du *Manuel d'art musulman : l'Architecture*, fig. 161, 169, 170, 171.

Puis cet art vigoureux s'affine. On discute sur ses origines; les invasions arabes l'avaient-elles apporté de Syrie, — car les Arabes eux-mêmes, on le sait, n'ont rien créé, — passant par Kairouan et ces villes mortes d'Algérie, Sedrata et la Kalaa des Beni-Hammad, dont les ruines récemment explorées posent, sans les résoudre encore, de si curieux problèmes <sup>1</sup>? L'Espagne des Ommyades au contraire, conquise par les Marocains, leur donna-t-elle toute leur civilisation et jusqu'aux formes les plus anciennes de leur art? Quoi qu'il en soit, quand les Mérinides remplacent les Almohades, le style qui fleurissait en Espagne était souverain au Maroc et le <sup>xiv</sup><sup>e</sup> siècle nous révèle dans les médersas de Fez <sup>2</sup> autant de monuments rivaux de l'Alhambra.

LA TOUR HASSAN, A RABAT (FIN DU XII<sup>e</sup> SIÈCLE)

1. Voir sur Kairouan *Monuments historiques de la Tunisie*, 2<sup>e</sup> partie : *Monuments arabes, la mosquée de Sidi Okba*, par H. Saladin, Paris, 1899, in-8°; sur Sedrata : P. Blanchet, *Les Villes mortes du Sahara* (*Tour du Monde*, juin 1898); sur la Kalaa : général de Beylié, *La Kalaa des Beni Hammad*, Paris, 1909, in-8°, et G. Marçais, *Les Poteries et les Faïences de la Qal'a des Beni Hammad*, Constantine, 1913, gr. in-8°; sur Tlemcen, W. et G. Marçais, *Les monuments arabes de Tlemcen*, Paris, 1903, in-8°. D. R. Velazquez Bosco a publié un excellent travail sur les monuments contemporains d'Espagne : *Medina Azzahra y Alamiyya*, Madrid, 1912, in-8°.

2. M. Gaillard les a décrites dans *Une Ville de l'Islam, Fez*, Paris, 1905, in-18. Elles ont été presque toutes photographiées par le commandant Larribe pour l'album sur Fez qu'il prépare en collaboration avec M. Bel; beaucoup de ces médersas ont été publiées dans les premiers numéros de la revue *France-Maroc*, 1916-1917. D'autre part M. Bel en donnera les inscriptions dans un des prochains numéros du *Journal asiatique*, début, il faut l'espérer, d'un *Corpus* des inscriptions arabes du Maroc.

Rivaux sans doute, mais, oserons-nous le dire? d'un goût plus pur. L'Alhambra est le palais dans le décor duquel les princes ont accumulé les plus invraisemblables féeries; ils les ont entassées jusqu'à la surcharge; les médersas, logis d'étudiants de l'Université à qui la piété souveraine assurait une demeure, ne comportaient pas une telle richesse et les architectes étaient tenus à plus de réserve; cette sobriété les a bien servis et jamais peut-être l'Islam n'a su allier dans une plus juste mesure la grâce sérieuse qui convenait à



Cliché du Service des Beaux-Arts du Protectorat.

MEDERSA BOUANANIYA A FEZ (XIV<sup>e</sup> SIÈCLE)

une maison d'étude et le luxe discret rappelant la générosité princière. Toutes sont conçues sur le même plan, une cour centrale, avec une mosquée au fond et des chambres sur les autres côtés; mais ce plan traditionnel, d'ingénieux artistes l'ont varié de façon charmante, tantôt se plaisant à de grands partis pris où les surfaces nues dominent entre les hauts arcs à base de mosaïque colorée qui les enserrent, tantôt répandant les sculptures sur les panneaux de plâtre profondément entaillés, les auvents et les rinceaux de cèdre; et toujours ils ont fait jouer les eaux dans des bassins que des vignes grimpantes ombragent. Les médersas, participant du caractère sacré des mosquées, étaient naguère impénétrables; on les soupçonnait à peine; sans faire tort à la religion, des accommodements

sont intervenus : nous les connaissons aujourd'hui, de discrètes réparations les consolident et elles témoigneront dorénavant d'un moment exquis de l'histoire de l'architecture musulmane.

Le mobilier de ces aimables logis devait s'assortir à leur décor, et de même celui des palais. La Perse, au <sup>xiii</sup><sup>e</sup> siècle, avait garni les siens de ses céramiques et au <sup>xv</sup><sup>e</sup> de ses tapis, Mossoul de ses cuivres incrustés d'argent, la Syrie de ses lampes en verre émaillé, l'Égypte de ses bois sculptés, Damas et l'Asie Mineure de leurs faïences; nous avons retrouvé beaucoup de ces chefs-d'œuvre<sup>1</sup>; le Maroc, hélas! n'en a gardé presque aucun : à l'exception peut-être du seul lustre de la grande mosquée de Taza, qui date de la fin du <sup>xiii</sup><sup>e</sup> siècle, tout a été détruit par les pillages ou l'incurie des hommes et l'art industriel du Moyen âge est absent de l'exposition. Nous demeure-t-il pourtant tout à fait inconnu? Le Moghreb est un pays de tradition; comme les pavillons à demi ruinés dans les jardins du Versailles de Moulay Ismail à Meknès (<sup>xvii</sup><sup>e</sup>-<sup>xviii</sup><sup>e</sup> siècles) rappellent ceux où les princes des précédentes dynasties aimaient à cacher



FAUTEUIL DE BARBIER  
TRAVAIL DE MEKNÈS, <sup>xviii</sup><sup>e</sup> SIÈCLE

(Collection de M. R. de la Nèzière.)

1. Voir l'excellent *Manuel d'art musulman*, t. II : *Arts plastiques et industriels* par G. Migeon, Paris, 1907, in-8°.

leur vie, ainsi les ouvrages plus récents doivent nous donner une idée des objets faits à leur usage. Or, le XVIII<sup>e</sup> siècle n'est point absent au Pavillon de Marsan et on l'y peut étudier autant comme témoin d'un passé plus lointain que pour l'agrément de ses formes et de ses couleurs.



CEINTURE EN SOIE  
TRAVAIL DE FEZ  
XVIII<sup>e</sup> SIÈCLE  
(Collection de M. Harris.)

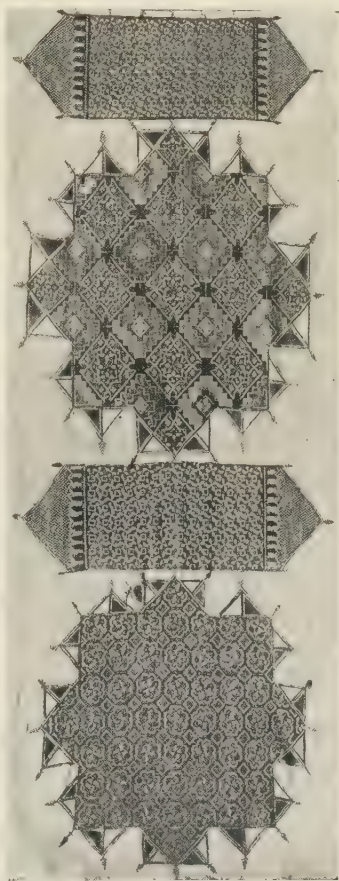
Les œuvres de l'art industriel ancien comprennent des broderies, des soieries, des tissus, des tapis, des cuirs, des bois peints, des céramiques, des manuscrits enluminés, des armes, des cuivres et bien d'autres séries; la réunion en est infiniment plaisante et, sans avoir la tenue de celle que nous avons vue autrefois à ce même Musée des Arts décoratifs, quand, pour son exposition d'inauguration, en 1903, il nous montra l'art musulman de la Méditerranée orientale<sup>1</sup>, elle ne sent point du tout la turquerie de bazar. Et la raison en doit être cherchée sans doute dans le caractère traditionnel que nous notions. Une des séries les plus riches est celle des ceintures de soie que les femmes de Fez portaient jusqu'à ces dernières années (collections de MM. de la Nézière, Harris et Galand et de M<sup>me</sup> R. de Billy); le décor en est invraisemblablement varié et, bien que toujours stylisé et souvent uniquement géométrique, il fait penser parfois à celui de ces ceintures japonaises, de soie aussi, où le XVIII<sup>e</sup> siècle nippon a mis toute sa fantaisie; mais qu'on y regarde de plus près, et l'on reconnaîtra, dans les médaillons que les ouvrières affectionnent et

jusque dans la gamme violacée de leurs couleurs, le souvenir des antiques et précieuses soieries du moyen âge espagnol. D'autres tissus, et notamment certaines soieries légères, rideaux ou voiles de tombeaux (collection Harris), présentent de pareilles ressemblances. L'art du Maroc étant intimement lié à celui de l'Espagne, elles ne

1. Un album en a été publié par M. G. Migeon, *L'Exposition des Arts musulmans*, Paris, s. d., in-4°.

sauraient surprendre, mais à songer que six siècles séparent parfois l'original et la réminiscence, on sera frappé de la persistance de la tradition. En vérité de pareilles soies devaient vêtir les favorites des Mérinides et embellir le décor de leur vie.

Que l'Espagne fut la source la plus proche de l'inspiration des décorateurs marocains, bien d'autres séries le prouvent. Certains sabres damasquinés semblent les imitations plus modestes des armes célèbres attribuées aux rois maures (général Lyautey et M. Buttin); sur les cuirs gaufrés et dorés des reliures (MM. Wibaux et Rober Reynaud, M<sup>me</sup> Ed. de Billy), reparaissent les mêmes médaillons « hispano-moresques » que nous avons vus aux tissus, et une admirable broderie appartenant à M<sup>me</sup> Vaudoyer les reproduit encore, avec leurs mêmes tons sombres où le pourpre domine, haute bande du plus noble style et qu'on serait tenté de beaucoup vieillir. D'autres courants, toutefois, peuvent être distingués. Les broderies proviennent au Maroc de plusieurs centres principaux : de Tétouan, où de larges bouquets aux couleurs joyeuses sont jetés sur des soies brillantes (coll. de M<sup>mes</sup> Ed. Guérin, R. de Billy et de Beaumarchais); d'Azemmour, où des animaux stylisés s'enlèvent en réserve sur le fond rouge des étroits bandeaux (M. van Gennep et M<sup>me</sup> Bernaudat); de Meknès, où tous les tons de la pourpre et des oranges jouent aux bordures un peu lourdes des serviettes semées de pois; de Fez enfin, lieu d'origine de ces fins réseaux violets, verts, bleus, jaunes ou noirs qui courent sur le bord de la toile en dessinant de si fantaisistes arabesques (M<sup>mes</sup> Lyautey, L. de la Charrière, Dollfus et Terrier). Or, c'est ici l'Orient méditerranéen qui a donné les modèles; les marins ont apporté ceux des îles de l'Archipel ou d'Albanie aux ouvrières de Té-



BRODERIE DE CHECHAUEN  
(MAROC ESPAGNOL)  
XIX<sup>e</sup> SIÈCLE  
(Collection de M<sup>me</sup> A. Vaudoyer.)

touan, d'Azemmour et de Fez; à l'origine des broderies de Meknès se trouvent peut-être quelques importations de la mer Noire et du sud de la Russie, tant le travail et le style sont semblables, et, incertains comme nous le sommes quant à la date de ces ouvrages, nous ne saurions affirmer que les premières imitations marocaines des broderies des îles ne remontent pas à un temps assez reculé.

Les relations étaient constantes entre les diverses régions de l'Islam, et les arts du Maroc nous en laissent soupçonner de plus lointaines encore que les côtes d'Asie. Rabat a fabriqué de temps immémorial des tapis dans les brillantes couleurs desquels l'imagination se plaît à reconnaître un souvenir des plaines fleuries de la Chaouia au printemps, quand les rouges, les mauves, les bleus et les jaunes se fondent harmonieusement jusqu'au bout de l'horizon: l'exposition nous montre d'admirables exemplaires de ces tapis, appartenant au général Lyautey, au commandant Fortoul, au capitaine de Margerie et à M. Berti. Mais le semis de fleurs recouvre une composition géométrique, une manière d'armature, pourrait-on dire, qui est exactement copiée sur le dessin de tant de tapis de Turquie. Et la Perse aussi a sa part dans la formation de ces arts. Une rare sorte de tapis persans porte la représentation dite du « Palais de Chosroès »; M. Alfred Droz en possède à Paris un curieux spécimen: on y voit la représentation d'une façade du palais et, plus bas, son plan avec celui du jardin et des pièces d'eau, le tout figuré de façon schématique sans doute, mais dans son moindre détail. Or M<sup>me</sup> la comtesse Ch. de Ganay a envoyé au Pavillon de Marsan un tapis de type tout à fait identique, où, sur un merveilleux fond rose, se détachent les murs crénelés et les cours et le plan d'un château, d'une de ces kasbahs telles que les grands caïds du Sud, les Glaoui ou les Mtougui, en possèdent dans l'Atlas. L'imitation saute aux yeux, et elle semblera d'autant plus étrange que le tapis est évidemment du Sous, tissé sous la tente dans les régions les plus inaccessibles de la montagne berbère. Si un modèle persan a pu se glisser jusque-là, et peut-être à une époque fort ancienne, au plus beau temps de la civilisation marocaine, aucune pénétration ne sera plus pour nous surprendre<sup>1</sup>. Ce sont elles, d'ailleurs, qui donnent à l'art du Maroc son extrême variété.

Mais cet art n'est pas fait uniquement d'imitations, tant s'en

1. A certaines broderies d'Azemmour on a noté de même des réminiscences persanes, telles l'oiseau tenant une fleur (?) dans son bec (coll. Van Gennep, Harris, Dollfus et Bernaudat). On les dit fabriquées par des juives.

faut, et il témoigne aussi, dans la céramique notamment, d'une indéniable fantaisie. Nous ne nous arrêterons pas aux poteries berbères<sup>1</sup> à décor géométrique, trop déconcertantes : M. Edmond Pottier, dont le département oriental du Louvre en conserve une si curieuse collection<sup>2</sup>, a noté leurs ressemblances avec la poterie trouvée à Suse par M. de Morgan dans les couches les plus profondes de ses fouilles<sup>3</sup> (xv<sup>e</sup>-xii<sup>e</sup> siècle avant J.-C.), avec la céramique grecque dite du Dipylon (vi<sup>e</sup> siècle) et avec celle de l'Amérique centrale. Ces produits montagnards ne peuvent se targuer d'aussi illustres origines ; ils marquent, en tout cas, un goût d'une parfaite sûreté chez ces populations que nous jugeons si primitives. C'est s'aventurer moins que d'en venir aux céramiques de Fez ; M. de la Nézière en a exposé une importante série (voir aussi celles du général Schlumberger, de MM. Guérin,



CEINTURE EN SOIE, TRAVAIL DE FEZ  
XVIII<sup>e</sup> SIÈCLE

(Collection de M. le colonel Galand.)

1. M. Ricard propose dans un article de *France-Maroc*, 1917, n° 5, de se servir plutôt du mot *rural* que du mot *berbère* qui peut prêter à des confusions, car l'élément berbère est nombreux dans les villes et il y a des arabes ou des arabisés dans les campagnes.

2. Rapportée au Musée en 1907 par M. Buchet ; le même explorateur en a formé aussi une série pour le Musée d'Ethnographie.

3. *Mémoires de la Délégation en Perse*, publiés sous la direction de J. de Morgan, t. XIII, Ed. Pottier, J. de Morgan et R. de Mecquenem, *Céramique peinte de Suse*, Paris, 1912, gr. in-8°.

Rober Reynaud et Lecomte du Nouy), et on peut les étudier à l'aise. Sans doute, là aussi trouverait-on des réminiscences : leur coloris jaune, vert et manganèse vient d'Italie ou d'Espagne; pour les plats bleus, on peut invoquer à aussi juste titre la Chine ou la Perse que Delft ou l'Espagne encore, et il n'y a pas à s'étonner que l'influence des faïences dites de Rhodes se sente parfois; mais quand on songe à la monotonie du décor de ces faïences d'Asie Mineure, l'infinie variété de celles de Fez semble merveilleuse. Au lieu du sempiternel

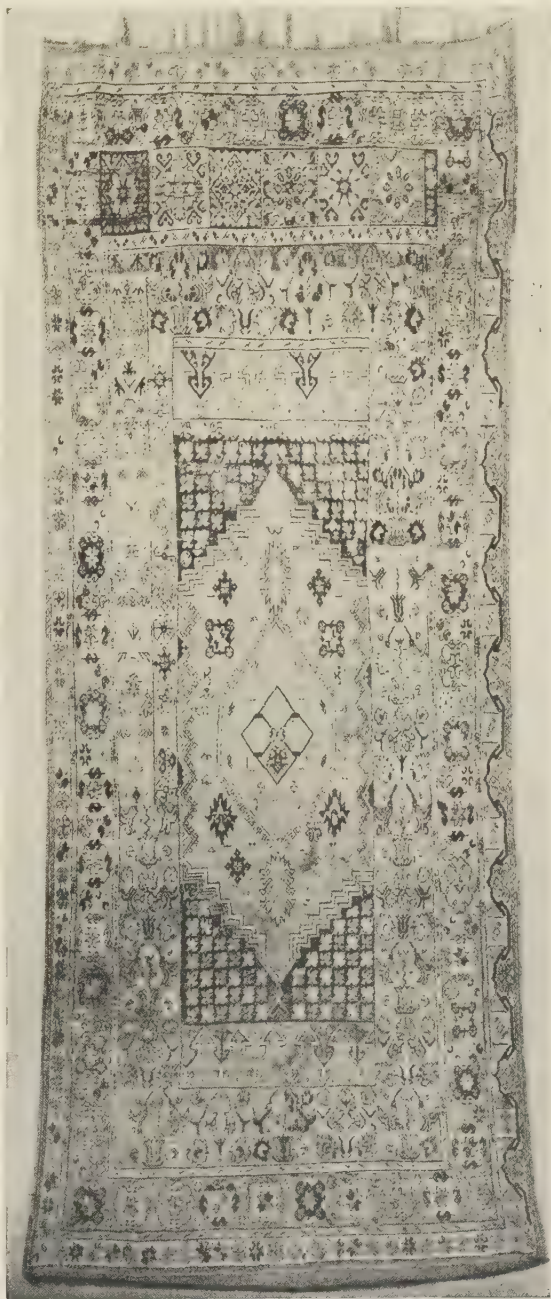
TAPIS BERBÈRE, XIX<sup>e</sup> SIÈCLE

(Collection du Protectorat.)

bouquet de fleurs, les sujets les plus divers apparaissent : rinceaux, palmettes, ornements géométriques, agencés de cent façons, avec des fleurs aussi d'ailleurs, et des vases, et même ces bateaux que Rhodes nous avait rendus familiers, et la fantaisie du peintre donne à chaque plat un intérêt nouveau. Certes, sa matière est médiocre, terre grossière, émaux lourds et couleurs trop souvent ternes, et la mollesse de son dessin lui fait tort; le céramiste de Damas est autrement habile; mais l'imagination du Fazi l'emporte et fait de lui un prestigieux décorateur. C'est la plus surprenante liberté de pinceau, et elle s'oppose curieusement à la stricte obéissance que ne cessèrent de marquer aux règles traditionnelles de la décoration

géométrique les tailleurs de ces revêtements de mosaïques de faïence qu'on nomme des zelliges.

De ces objets qui emportent parfois l'imagination vers des temps très anciens, nous en avons daté beaucoup du XVIII<sup>e</sup> siècle, mais la chronologie, même très récente, de l'art industriel marocain est bien incertaine encore et plusieurs ne remontent peut-être pas au delà du XIX<sup>e</sup> siècle. C'est que, phénomène unique dans l'Islam, le Maroc a gardé jusqu'à nos jours quelque chose de ses traditions et qu'alors que le contact avec l'Europe était fatal aux arts de Syrie ou d'Égypte, les siens résistaient à peu près. Dans les dernières années du XIX<sup>e</sup> siècle, les grands pachas se faisaient bâtir encore à Fez ou à Marrakech de somptueux palais — l'architecte de la Bahia est mort, il y a quelques années à peine — et des ouvriers les décoraient à l'ancienne mode. Certes, cette mode s'était aveu-  
lie; le grand style d'autrefois

TAPIS DE RABAT, XVIII<sup>e</sup> SIÈCLE

(Collection de M. le général Lyautey.)

allait se perdant et le travail se relâchait; l'art somnolait, si l'on peut dire, et l'on devait craindre qu'il n'agonisât bientôt, mais il n'était point mort. C'est à prévenir son agonie, à le réveiller, que l'administration française s'employa dès les premiers jours, et elle y réussit à force de tact et de méthode.

Si, pour porter remède à une décadence que l'on sentait trop évidente, nous avions prétendu travailler directement à la rénovation de l'art marocain, nous aurions risqué de tout gâter; c'est à l'art marocain lui-même que nous confiâmes cette besogne. Les



PLAT, CÉRAMIQUE DE FEZ, XVIII<sup>e</sup> SIÈCLE

(Collection de M. R. de la Nézière.)

ouvriers qui taillaient les revêtements de plâtre des murs des palais avaient laissé s'alourdir leur style; ils répétaient des poncifs dégénérés, sans jamais lever les yeux vers les monuments de type plus pur : ces monuments, nous les obligeâmes à les regarder de nouveau. Les médersas de Fez croulaient, il fallait en boucher les trous; par nos soins, les ouvriers furent amenés à copier les anciens motifs pour les remettre en place et, ce faisant, non seulement ils sauvèrent les édifices de la ruine, mais se remirent à eux-mêmes le beau style dans la main. Les tailleurs de zelliges ou les menuisiers en cèdre refirent leur éducation de la même façon, et il en alla à peu près pareillement des autres métiers. Aux femmes qui tissent les tapis de Rabat, aux brodeuses de Fez, aux bijoutiers de Meknès, aux relieurs, des modèles anciens, réunis dans des musées bien conçus, furent remis sous les yeux, et ceux qui avaient

trop complètement oublié la technique d'autrefois purent la reprendre, soit avec des artistes indigènes, quand on en avait pu retrouver, soit sous la direction de maîtres français dûment préparés et attentifs à ne pas innover. Le service des Beaux-Arts prit à cœur cette régénération et grâce à MM. Tranchant de Lunel, de la Nézière, Loth, Ricard et Galotti, à M<sup>mes</sup> Bel, Réveillaud et de Pierrefitte, une véritable reconstitution du vieil art marocain put être entreprise<sup>1</sup>.

Les envois du service des Beaux-Arts sont nombreux au Pavillon de Marsan et ils prouvent l'excellence de la méthode ; dès mainte-



CÉRAMIQUE BERBÈRE (RÉGION DES TSOUËL)  
TRAVAIL CONTEMPORAIN  
(Musée du Louvre.)



CÉRAMIQUE BERBÈRE (RÉGION DES TSOUËL)  
TRAVAIL CONTEMPORAIN  
(Musée d'Ethnographie, Paris.)

nant tapis, tissus, meubles, bijoux et reliures soutiennent presque la comparaison avec leurs modèles anciens et quelques connaisseurs se demandent déjà si les ouvriers, ayant rappris la grammaire de leur métier à l'école des anciens chefs-d'œuvre, n'en viendront pas bientôt à refaire eux-mêmes œuvre d'imagination et à inventer à leur tour les formes et les décors d'une nouvelle renaissance. Quoi qu'il en soit d'un tel espoir, reconnaissons en toute franchise qu'à côté des objets « rénovés », d'autres séries nous sont montrées, dont la fabrication s'était maintenue, qui ne nous doivent rien et font, elles aussi, fort bonne figure. La collection de babouches est une joie pour les yeux, tant les ouvriers en ont su délicatement assortir les tons ; de simples foulards à carreaux nous charment par les plus fines

1. Un tableau très intéressant des présents *Métiers d'art au Maroc* a été tracé par M. Galotti dans le numéro de mai 1917 de la revue *France-Maroc*.

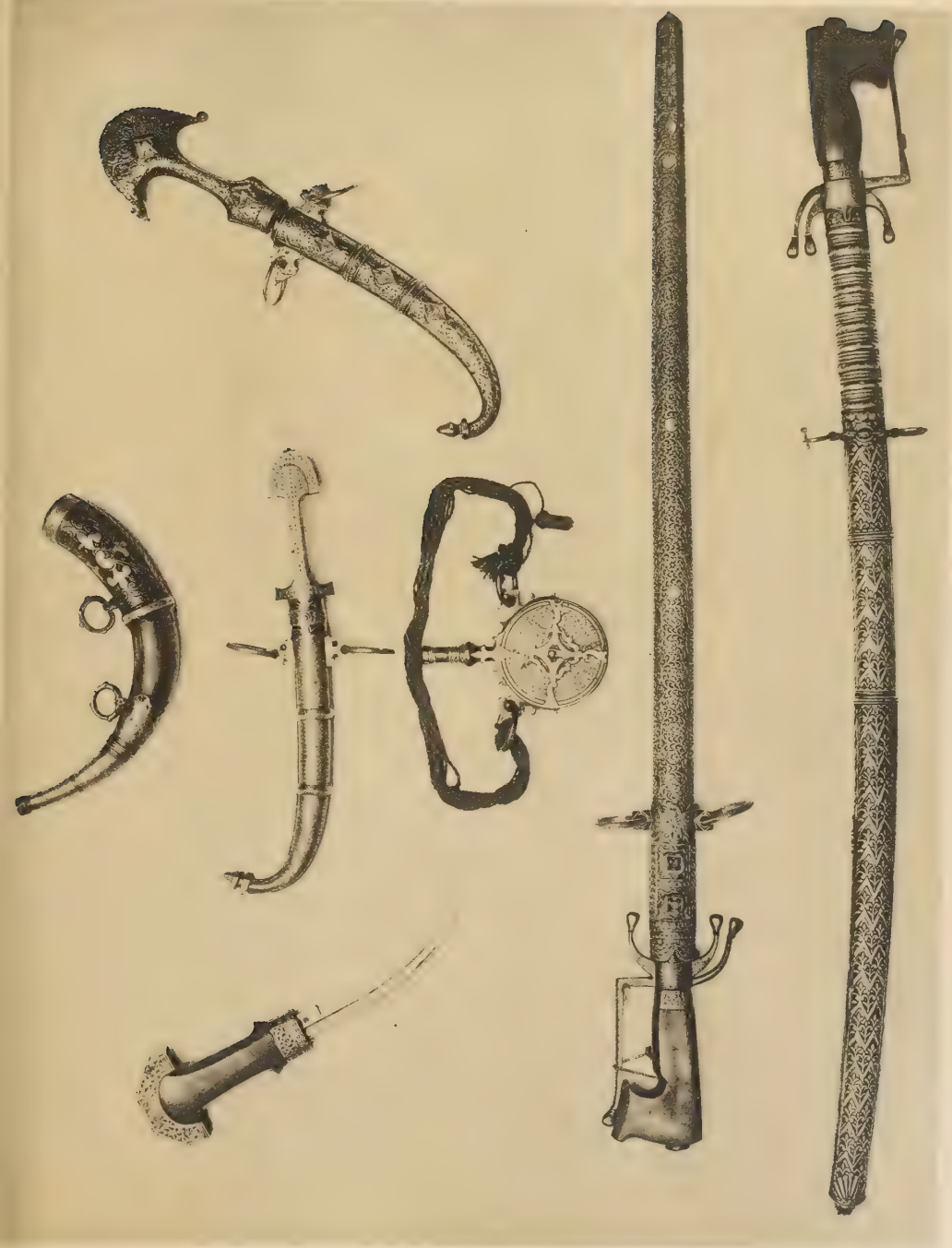
harmonies; on ne peut rien imaginer de plus ingénieusement nuancé que les vitrines de passementeries ou de travaux de perles, et devant certaines audaces de tons, à des broderies aux larges dessins, nous avons entendu chuchoter les mots de « ballet russe », voire de « munichois ». S'il a souvent perdu les anciennes qualités de son dessin, le Marocain a gardé intact le sentiment de la couleur. Aussi bien le dessin même lui reste parfois : nous avons noté déjà les poteries que les tribus Tsoul, dans les montagnes au nord de Taza, couvrent d'un décor géométrique d'un goût si raffiné; que dirons-nous des tapis berbères? Ce sont de pauvres femmes qui les tissent dans la montagne; elles n'ont pas de modèles, seuls l'instinct et la tradition les guident dans l'agencement de leurs carrés ou de leurs losanges et dans le choix de leurs couleurs toujours très simples; leurs tapis n'en sont pas moins des chefs-d'œuvre à la fois de logique et de fantaisie (MM. de la Nézière, R. Reynaud, de Tarde, commandant Bénédic, général Schlumberger, L. de la Charrière, etc.).

Il faut souhaiter ardemment que ces qualités natives ne s'altèrent pas et que tout ce qui en peut être sauvé le soit. Évidemment notre contact est dangereux<sup>1</sup>; non seulement nous amenons avec nous nos produits bon marché dont l'importation fait concurrence à ceux des petits métiers indigènes et risque de les vaincre à la longue, comme il est advenu en Algérie, mais déjà, parmi les riches Marocains, parmi ceux qui faisaient jadis travailler assidûment des cohortes d'adroits ouvriers, nos modes françaises commencent à pénétrer, — et quelles modes! Une telle invasion est difficile à s'arrêter et l'on comprendrait mal d'ailleurs un résident général prenant, sous prétexte de goût, des mesures prohibitives contre les produits français. Le général Lyautey n'en fait pas moins le possible pour préserver un art qu'il aime. Nous avons dit certaines méthodes qu'il emploie; mais il essaye davantage. Si la clientèle indigène, pour des raisons d'économie ou de mode, se détourne des ouvrages de ses artisans, peut-être la clientèle européenne y viendra-t-elle? L'administration, sous le contrôle de MM. Tranchant de Lunel et Prost, a tenu la main à ce que tous les immeubles à son usage fussent construits en style arabe, et la plupart des architectes chargés de bâtir des habitations privées pour les colons, officiers et fonctionnaires nombreux dès maintenant au Maroc, ont suivi son

1. Voir l'enquête sur *La Situation des métiers et des industries indigènes à Rabat*, par M. V. Champion, dans le *Bulletin officiel de l'Empire chérifien* des 29 janvier et 5 février 1917.







ARMES DU SOUS

(Collection de MM. le général Lyautey, Butin, de Loustal.)



exemple; ne peut-on espérer que ces maisons arabes seront installées autant que possible à l'arabe et que les bons ouvriers indigènes seront appelés à employer leurs talents à les aménager? En France même, leurs ouvrages trouveraient des acheteurs; pourquoi les tapis de Turquie ne céderaient-ils pas la place aux tapis berbères ou à ceux de Rabat, les nattes du Japon à celles de Salé, et pourquoi les broderies de Fez, les foulards, les passementeries et les admirables lainages indigènes n'auraient-ils pas un emploi chez nos couturières? Le public français en saurait apprécier le luxe délicat. Le tourisme d'ailleurs ne manquera pas après la guerre de nous familiariser davantage avec les choses du Maroc et de nous les faire mieux goûter.

Sans doute, il y faudra quelque effort tant au Maroc qu'en France. On transforme malaisément des ateliers familiaux en une industrie d'exportation aux usages

réglés et ce sera une entreprise délicate de ne pas faire perdre à la production de ces ateliers, en la transformant, la saveur de son caractère; la mode parisienne aussi devra être avertie et prédisposée. Mais ces difficultés ne seront assurément pas pour rebuter une administration aussi souple que celle du Maroc et qui a si souvent prouvé son doigté. Il y a tout lieu de croire, au reste, puisqu'elle a organisé l'exposition du Pavillon de Marsan après les foires de Casablanca, de Fez et de Rabat, que le problème l'intéresse et qu'elle saura trouver la façon pratique de le résoudre. La politique générale du Protectorat est trop intéressée à la prospérité des industries d'art marocaines pour le négliger.



BRÛLE-PARFUMS EN CUIVRE  
AVEC PARTIES ARGENTÉES, XV<sup>e</sup> OU XVI<sup>e</sup> SIÈCLE  
(Collection de M. Raymond Koechlin.)

RAYMOND KOEHLIN

## MAURICE TOURNEUX

(1849-1917)

---



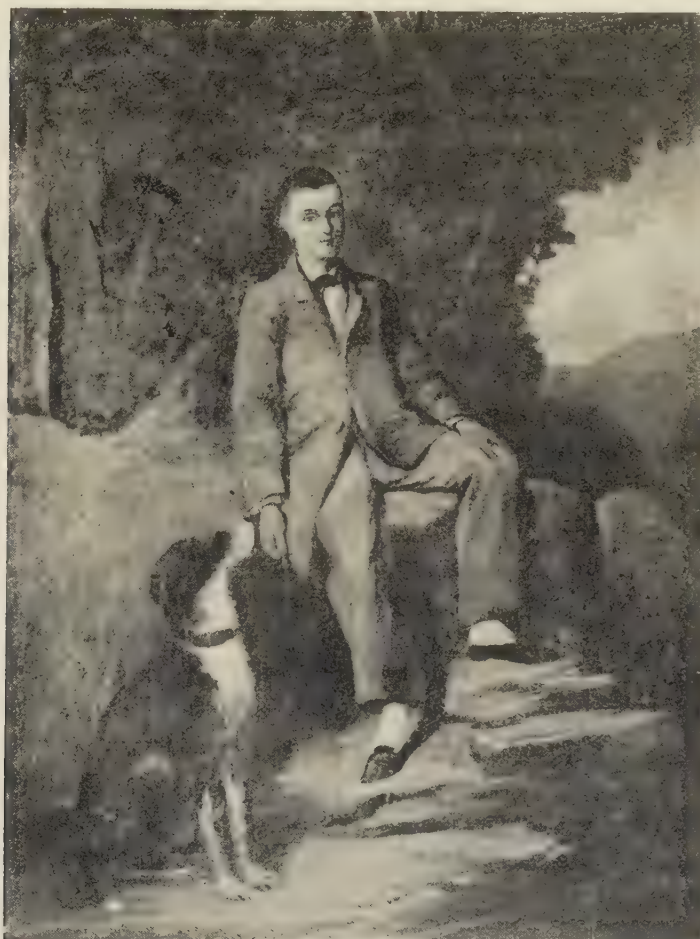
POTRAIT DE MAURICE TOURNEUX  
(1914)

Maurice Tourneux s'est éteint le 13 janvier dernier, après une longue maladie, laissant d'unanimes regrets à ses amis et à tous ceux qui l'ont connu. Esprit distingué, écrivain élégant et délicat, travailleur infatigable, érudit consommé, il réunissait toutes les qualités nécessaires pour réussir. Nulle part sa perte n'a été aussi vivement ressentie que dans ce milieu de la *Gazette des Beaux-Arts* qu'il fréquentait assidûment depuis de longues années et où il était fort apprécié. Ce fut donc un deuil cruel pour nous tous quand on reçut la nouvelle de cette mort,

hélas! trop prévue, et nous venons apporter ici l'hommage du souvenir attristé qu'il laisse à tous ses confrères, à tous ceux qui eurent avec lui des rapports suivis.

Jean-Maurice Tourneux était né à Paris le 16 juillet 1849. Son père, Jean-François-Eugène Tourneux, après avoir étudié la peinture sous la direction du peintre Maréchal, de Metz, avait pris part à presque tous les Salons officiels de 1842 à 1867, date de sa mort. On lui doit plusieurs volumes de poésies. C'est dans ce milieu tout imprégné d'art et de littérature que Maurice reçut ces premières directions qui exercent souvent leur influence sur la vie entière. N'est-ce pas par lui que nous savons que son père professait une profonde admi-

ration pour les portraits de Perronneau et se plaisait à le comparer à La Tour? Malheureusement, ce guide si sûr, notre ami le perdit quand il n'avait pas dix-huit ans, alors qu'il terminait ses études au lycée Louis-le-Grand : Eugène Tourneux succombait, le 26 juin 1867,



PORTRAIT DE MAURICE TOURNEUX A L'ÂGE DE QUATORZE ANS  
PAR SON PÈRE JEAN-FRANÇOIS EUGÈNE TOURNEUX

à une attaque d'apoplexie. Mais la famille était nombreuse; le père de Maurice avait huit frères, dont cinq avaient passé par l'École polytechnique, preuve catégorique des aptitudes et de l'intelligence de cette belle dynastie. Son chef, le grand-père de Maurice, François Tourneux, avait dirigé comme ingénieur la construction du canal de la Marne au Rhin.

Il fallut bien au jeune Maurice, privé des conseils et de l'appui paternels, chercher une carrière rémunératrice. De bonne heure, probablement grâce à la recommandation d'un de ses oncles, il entra à la Compagnie de Paris-Lyon-Méditerranée, où il fut longtemps attaché au service des archives. C'est donc pendant le temps que lui laissaient libre ses devoirs professionnels qu'il se livra aux recherches et aux études qui furent sa grande préoccupation jusqu'à son dernier moment. L'obligation de se rendre chaque jour et de passer plusieurs heures à un bureau explique peut-être comment un homme aussi bien doué n'osa ou ne put jamais entreprendre une œuvre originale de longue haleine et prit le parti d'écrire de courtes notices, de collationner des textes inédits ou déjà imprimés.

Grâce à la bibliographie des travaux de Maurice Tourneux rédigée par un de ses amis, M. Henri Maistre, et tirée à un petit nombre d'exemplaires, on suit, année par année, le développement des travaux du jeune écrivain. Dès son début, nous le trouvons associé à la réimpression des *Supercheries littéraires dévoilées* de Guérard, dont Gustave Brunet et Pierre Jannet publiaient une nouvelle édition. Déjà, son goût pour les recherches bibliographiques s'était affirmé. Bientôt, sa liaison avec Étienne Charavay lui procurait l'occasion de faire paraître de nombreux articles dans l'*Amateur d'autographes*, auquel il ne cessa de collaborer activement jusqu'à la fin de sa vie. Une cinquantaine de notices parurent dans cette revue sur les sujets les plus variés, mais se rattachant toujours à la bibliographie ou à la littérature. Sa première communication sur une collection d'ex-libris indique qu'il conçut de bonne heure pour ce genre spécial de curiosités un goût qu'il conserva toujours<sup>1</sup>.

La plupart des articles de Tourneux insérés dans l'*Amateur d'autographes* ont trait à des questions bibliographiques; mais il s'occupe aussi de littérature et de beaux-arts. Il y insère des notices biographiques sur des écrivains avec lesquels il a été en relation. Citons seulement celle qui concerne Charles Asselineau, chez qui Tourneux avait trouvé un zélé protecteur lors de ses débuts.

Des articles fournis à l'*Amateur d'autographes* on peut rapprocher les réponses très documentées que Tourneux ne cessa d'adresser pendant toute sa vie aux questions de l'*Intermédiaire des Chercheurs et des Curieux*. Ces notes, souvent très courtes, prouvent

1. Dans les Archives de la Société des collectionneurs d'ex-libris on trouve, de 1899 à 1904, des notes sur les ex-libris de Poulet-Malassis, de Francisque Sarcey, de Philippe Burty et d'Aglaüs Bouvenne.

cependant que l'auteur connaît dans ses moindres détails tous les secrets littéraires de l'époque qu'il a spécialement étudiée, c'est-à-dire de la période s'étendant de la fin du règne de Louis XIV jusqu'à nos jours. Rarement il s'est occupé des événements ou des personnages antérieurs à 1700; mais, par contre, aucun fait, aucun écrit, aucun homme du temps de Louis XV, de Louis XVI ou de la Révolution n'échappe à sa curiosité. C'est son domaine propre, l'objet constant de ses études. Il s'y est cantonné sans en vouloir sortir; aussi sa compétence sur les personnages de cette période ne se trouve-t-elle jamais en défaut.

Nous ne saurions énumérer ici les cinquante et quelques revues, bulletins ou journaux qui ont publié les articles de Maurice Tourneux. Presque toutes ces communications traitent de questions littéraires ou artistiques, contiennent des morceaux inédits d'auteurs contemporains, de Mérimée, de Théophile Gautier, ou des notices nécrologiques toujours bien informées et rédigées avec ce souci de la forme littéraire que l'auteur apportait à toutes ses productions.

Il convient d'insister davantage sur certains travaux tenant une place considérable dans l'œuvre de Tourneux. C'est ainsi qu'il fut chargé de continuer et de terminer la publication des œuvres complètes de Diderot, interrompue par la mort d'Assézat. Il rédigea seul et fit paraître les volumes XVII et suivants, contenant la fin de l'*Encyclopédie*, les *Œuvres diverses*, les *Lettres à Falconet et à M<sup>lle</sup> Volland*, enfin la *Correspondance générale*, l'*Iconographie*.

La préparation de ce travail nécessita plusieurs voyages. Une mission officielle lui avait été confiée par le Ministère de l'Instruction publique pour aller rechercher à Saint-Petersbourg et à Gotha les fragments inédits de l'auteur de *Jacques le Fataliste*. Ce n'était pas une petite besogne. Il fallait, en effet, collationner le texte des anciennes éditions sur les manuscrits originaux. Il est à noter, toutefois, que la tâche du continuateur d'Assézat se limitait aux quatre derniers volumes.

L'achèvement du Diderot avait été précédé de la publication de la *Correspondance* de Grimm en seize volumes, commencée en 1877 et terminée en 1882. Les anciennes éditions de cet ouvrage étaient à la fois très défectueuses et fort incomplètes. Une partie importante des manuscrits se trouvait à la bibliothèque de Saxe-Gotha. Tourneux n'hésita pas à entreprendre la collation de cette masse de documents négligée par ses prédécesseurs. Il publia ainsi une édition

définitive, faisant grand honneur au soin et à la méthode de son auteur. Les notes qu'il y a jointes pour expliquer et commenter certains passages obscurs prouvent que la littérature du XVIII<sup>e</sup> siècle n'avait pas de secrets pour lui.

Ces deux publications considérables, si rapidement menées à bonne fin (1877-1882), eurent pour conséquence de lui faire confier la rédaction d'un travail qui restera l'œuvre capitale, le grand honneur de sa carrière. Nous voulons parler de la *Bibliographie de l'histoire de Paris pendant la Révolution française*, en quatre volumes, avec une table formant à elle seule un gros volume.

Aux environs du centenaire de la Révolution de 1789, le Conseil municipal parisien conçut le projet de rappeler dans une vaste publication tout ce qui avait été imprimé à Paris ou sur Paris au cours de la Révolution. La commission des Travaux historiques de la Ville, chargée d'indiquer l'auteur le mieux préparé à remplir cette tâche si délicate, désigna, sur la proposition de M. Léopold Delisle, Maurice Tourneux. La municipalité s'empressa de ratifier le choix de la commission, et notre confrère se mit de suite à l'ouvrage. Il lui a consacré vingt-cinq années de sa vie, de 1886 à 1910; ce furent certes des années bien remplies et de grande activité.

Non seulement la tâche était immense<sup>1</sup>, mais elle présentait aussi une complication et une série de difficultés sous lesquelles une érudition moins avertie aurait succombé. Comment, tout d'abord, faire le départ des histoires, livres, journaux, brochures, libelles concernant l'histoire générale ou se rapportant à la seule ville de Paris? Comment faire un choix dans cette masse immense de documents de toute nature relative à l'histoire de la Révolution? Il fallait beaucoup de tact et une certaine décision pour ne pas succomber à la tâche. N'était-il pas souvent nécessaire de lire ou au moins de parcourir des imprimés dont le titre indiquait fort imparfaitement le sujet?

Autre problème : comment répartir les sujets multiples qu'embrasse l'histoire de Paris durant une période comme celle de la Révolution? Sans entrer dans le détail des divisions et subdivisions de cet immense recueil (il a plus de trois mille pages), nous

1. En même temps qu'était confiée à Tourneux la bibliographie des publications imprimées sur la Révolution à Paris, M. A. Tuetey, alors chef de section aux Archives Nationales, était chargé de rédiger un inventaire des sources manuscrites et inédites de la Révolution à Paris. Il a paru jusqu'ici onze volumes de cette seconde collection, qui renferme de précieuses révélations.

présenterons un aperçu de l'ordonnance générale de l'ouvrage.

Dans le premier volume, après les préliminaires indispensables, — introduction, liste des principales ventes de documents imprimés concernant la Révolution française, recueils iconographiques, — vient la succession chronologique des événements dont Paris fut le théâtre du 5 juillet 1788 au 18 brumaire an VIII. La première partie du deuxième volume se rapporte à l'organisation municipale, politique et militaire de Paris; la seconde est consacrée aux journaux, pamphlets et almanachs politiques. Le tome troisième est réservé aux monuments, mœurs et institutions. Dans le tome quatrième sont groupés les documents biographiques classés sous les cinq rubriques : I. Biographies générales et spéciales; II. Louis XVI et la famille royale; III. Marie-Antoinette; IV. Madame Royale et le Dauphin; V. Biographies individuelles, rangées par ordre alphabétique de noms de personnes. Le volume se termine par un chapitre sur Paris hors les murs, les départements de Paris et de la Seine, enfin des additions et corrections aux tomes précédents.

Ce travail colossal ne se trouvait pas encore complet. Un guide était indispensable pour diriger les chercheurs dans cette masse énorme de documents. Tourneux n'hésita pas à entreprendre la table générale de tous les noms cités dans les quatre volumes de sa *Bibliographie*, besogne écrasante à laquelle il dut consacrer plusieurs années.

Il avait le bonheur de posséder auprès de lui, pour l'assister dans cette pénible tâche, une collaboration dévouée à laquelle il rend hommage dans le préambule de son dernier volume. M<sup>me</sup> Tourneux, fille de Gustave Vapereau, l'auteur du *Dictionnaire des Contemporains*, avait de longue date assisté à la préparation de ces grands travaux sur fiches qu'exige une table. Elle fut, du commencement à la fin du travail, une collaboratrice incomparable, mais ne put toutefois épargner à son mari la grande fatigue intellectuelle qu'entraînait un labeur aussi écrasant. Cette fatigue a-t-elle contribué, ainsi qu'on l'a prétendu, à hâter la fin de notre ami? C'est possible. Il faut d'ailleurs ajouter à ces préoccupations personnelles les angoisses et les souffrances morales que cause l'horrible spectacle auquel il assistait depuis plus de deux ans.

Cette publication avait valu à son auteur les plus flatteuses récompenses académiques. Successivement, les différentes classes de l'Institut s'empressèrent de reconnaître l'immense service rendu par Tourneux à l'histoire et aux historiens de Paris : tout d'abord, l'Aca-

démie des Inscriptions lui attribue, en 1894, la moitié du prix Brunet pour ses deux premiers volumes; à son tour, l'Académie française, en 1907, lui décerne la plus grosse part du prix Berger; une fraction importante de la même fondation lui est encore votée, en 1913, par l'Académie des Inscriptions. Les récompenses, comme on le voit, ne lui furent pas ménagées. Elles étaient certes bien méritées.

Comme ses recherches l'avaient initié aux moindres détails de l'histoire révolutionnaire, il ne cessa jusqu'à son dernier jour de s'occuper des événements de cette époque. En dehors de nombreux comptes rendus concernant les travaux historiques publiés sur cette période, il a fait paraître plusieurs volumes de textes relatifs à la Ville de Paris. Le plus considérable est consacré aux *Procès-verbaux de la Commune de Paris du 10 août 1792 au 1<sup>er</sup> juin 1793*, imprimés d'après un manuscrit des Archives Nationales pour la Société de l'histoire de la Révolution dont notre confrère était vice-président depuis une quinzaine d'années.

Certaines notices ne sont que la réimpression d'articles parus dans la Bibliographie révolutionnaire de Paris. Citons notamment les *Tableaux historiques de la Révolution* et leurs transformations, *Trois journaux de Paris pendant la Révolution*, et enfin *Le Régime de la presse de 1789 à l'an VIII*. Ces diverses études insérées dans le grand ouvrage sur Paris avaient été reproduites par la revue *La Révolution française*.

\*  
\* \* \*

Nous n'avons pas encore parlé d'une série de travaux qui nous touche particulièrement; il s'agit de ses écrits sur les beaux-arts. La majeure partie est d'ailleurs bien connue de nos lecteurs, car elle a paru ici même, de 1885 à 1909. Rappelons sommairement les sujets de ces articles, remarquables pour la plupart par le goût et l'érudition dont ils portent l'empreinte. Le premier, assez modeste sans doute, mais néanmoins plein de promesses, parut en 1885. L'auteur apportait une addition des plus intéressantes à une publication de lettres inédites de La Tour. Les documents inédits fournis par Tourneux lui avaient été communiqués par M. Jacques Doucet. Dans le nombre se trouvait une pièce capitale: le testament, remarquable surtout par ses excentricités, de l'artiste. Il avait été découvert dans l'étude d'un notaire parisien.

Quand donc se décidera-t-on enfin à commencer une exploration

méthodique de cette mine, si riche en renseignements précis sur la vie de nos anciens peintres et sculpteurs, enfouie dans les vieilles minutes notariales?

A partir de 1896, la collaboration de Tourneux à la *Gazette des*



Cliché H. Manuel.

PORTRAIT DE MAURICE TOURNEUX DANS SON CABINET DE TRAVAIL (1901)

*Beaux-Arts* devint régulière. Il lui donnait trois ou quatre articles chaque année. Quelques-uns se rapportaient à des publications récentes sur les artistes, et, presque toujours, dans ces comptes rendus bibliographiques, l'auteur savait introduire d'ingénieux aperçus personnels. L'œuvre et la biographie de La Tour lui fournirent plusieurs communications d'un vif intérêt. Rappelons l'ar-

ticle critique sur l'ouvrage de M. Lapauze et surtout cette identification de deux portraits du grand artiste exposés au Salon de 1745, dont l'un, conservé au Louvre, représente le contrôleur général des finances, Philibert Orry, et dont l'autre, qui faisait partie de la collection de M. Jacques Doucet, serait le portrait de Louis Duval de l'Épinoy, conseiller-secrétaire du Roi. Plus tard, Tourneux rédigeait une note sur cinq dessins de l'artiste acquis en 1909 par la Société des Amis du Louvre.

Depuis longtemps il poursuivait ses études sur Perronneau, dont son père lui avait révélé les belles qualités, alors que l'artiste était presque oublié des historiens de l'art. En 1896, plusieurs articles publiés par la *Gazette* firent connaître les résultats des recherches poursuivies durant de longues années. Pour beaucoup de lecteurs, cette publication fut en quelque sorte une révélation. L'auteur n'hésitait pas à rapprocher le pastelliste méconnu de son glorieux rival, Maurice-Quentin de La Tour; il apportait à l'appui de son opinion des arguments péremptoirs. Passant en revue les incidents de la vie de l'artiste, il le suit dans ses pérégrinations à travers les pays étrangers et, par ses patientes recherches, parvient à reconstituer son œuvre presque entière, lui restituant des toiles inscrites dans nos musées comme anonymes. Les planches jointes à ces articles et reproduisant entre autres les portraits de La Tour du musée de Saint-Quentin, de François Drouais, ayant appartenu à M. Noël Valois, d'Oudry au musée du Louvre, permettent d'apprécier le talent du peintre sous ses différents aspects et de le classer parmi les meilleurs portraitistes de l'école française. À partir de cette publication, tous les historiens de l'art du XVIII<sup>e</sup> siècle n'ont pas manqué de se référer aux trouvailles de Tourneux.

D'autres articles — sur un portrait de M<sup>me</sup> Crozat faussement attribué à Chardin et restitué au peintre Aved (juin 1896); sur Boucher, peintre de la vie intime (novembre 1897); sur les petits maîtres oubliés Jean-Baptiste et Jean-François Colson (octobre 1889); sur la collection de dessins du marquis de Chennevières; sur le premier Salon du XX<sup>e</sup> siècle — parurent à des intervalles rapprochés, en même temps que les comptes rendus bibliographiques déjà signalés. En 1900, Tourneux est chargé de rendre compte des dessins et aquarelles et de la sculpture moderne à l'Exposition centennale. Nombre d'expositions sont analysées par lui à partir de 1906 : d'abord, celle du XVIII<sup>e</sup> siècle ouverte à la Bibliothèque Nationale; puis celle des œuvres de Chardin et de Fragonard, en 1907; l'exposition rétrospec-

tive d'art féminin, celle des Cent pastels, l'exposition théâtrale au Musée des Arts décoratifs, toutes trois en 1908; enfin, celle des Cent portraits de femmes du XVIII<sup>e</sup> siècle, en 1909. On peut juger par cette sommaire énumération, qui est loin de comprendre tous les travaux de Tourneux publiés dans la *Gazette* — ces articles se montent exactement au nombre de trente-neuf, — à quel point sa collaboration fut active. Aussi, quand la question se posa de confier à un des auteurs attitrés de la revue la rédaction de l'article célébrant le cinquantième anniversaire de sa fondation, le nom de Tourneux s'imposa-t-il à la direction comme un de ceux qui représentaient le mieux l'esprit du recueil. L'article du cinquantenaire parut en tête de la revue en janvier 1909. Serait-il permis de regretter qu'on n'ait pas joint aux portraits des écrivains qui ont assuré la réputation de la *Gazette* celui de l'homme à qui est dû pour la plus grande part son succès : j'entends parler d'Émile Galichon?

Nous n'irons pas rechercher dans les multiples revues pour lesquelles Tourneux a travaillé, les notices qu'il a consacrées aux beaux-arts; mais nous ne saurions passer sous silence certaines monographies d'une valeur particulière. Tourneux avait une sorte de culte pour Eugène Delacroix; aussi, nombreux sont ses écrits consacrés au grand artiste. Ils préparèrent le volume publié en 1886 sous le titre : *Eugène Delacroix devant ses contemporains; ses écrits, ses biographes, ses critiques*, résumé très complet de tout ce qui avait paru avant cette date. Une autre monographie prit place dans la collection des « Grands Artistes » en 1902. Puis, ce fut une série de lettres inédites, recueillies par Burty et insérées dans l'*Artiste* de 1905. L'œuvre et la biographie de Delacroix ne cessèrent jamais, on le voit, de hanter l'esprit de son admirateur.

Les œuvres inédites de Diderot donnèrent aussi naissance à diverses publications dont il convient d'évoquer le souvenir. D'abord, un rapport au ministre de l'Instruction publique sur les résultats de la mission confiée à Tourneux pour dresser le catalogue des manuscrits de Diderot conservés en Russie. Rédigé avec la conscience et le soin que notre savant ami apportait à tous ses travaux, ce rapport a paru dans les *Archives des missions scientifiques et littéraires*. Il n'a pas moins de cinquante pages.

Dans l'*Art* furent insérés les conseils de Diderot à Catherine II sur l'enseignement des beaux-arts. Ils ont été réimprimés dans le volume sur *Diderot et Catherine II*, paru en 1899, réunion d'articles dispersés dans différentes revues. Une édition de *Morceaux choisis*

de Diderot, avec préface de G. Vapereau, parut en 1881 et fut abrégée deux ans après pour pouvoir être adoptée par le Ministère de l'Instruction publique à l'usage des classes.

\*  
\* \*

Depuis sa jeunesse, Tourneux n'avait cessé de s'intéresser de façon toute particulière à plusieurs auteurs de l'école romantique du début du XIX<sup>e</sup> siècle. Ses préférences allèrent d'abord à Mérimée; c'était bien choisir pour un débutant. En 1876 paraissait la bibliographie de l'auteur de *Colomba*. Puis vint, la même année, le tour de Théophile Gautier. L'auteur avait classé ses ouvrages sous dix rubriques : Poésies; — Romans et nouvelles; — Théâtre; — Voyages; — Beaux-Arts : histoire et critique; — Histoire et critique littéraires et dramatiques; — Variétés; — Textes de publications illustrées; — Préfaces, notices et introduction; — Publications collectives.

Mais c'est pour l'œuvre de Mérimée que Tourneux paraît avoir eu une prédilection particulière. Il ne cessa jamais de s'en occuper et, à différentes époques, lui consacra des études dans lesquelles il est question des portraits de Mérimée, de ses dessins et aquarelles, de ses goûts de bibliophile. Ces monographies sont reprises et complétées dans un volume paru en 1879 sous le titre *Prosper Mérimée, ses portraits, ses dessins, sa bibliothèque*. En 1887 il écrivit pour une revue intitulée *L'Age du romantisme* une notice bien fouillée sur Gérard de Nerval prosateur et poète. Dans le même recueil paraît, l'année suivante, un article portant ce titre bizarre : *Prosper Mérimée, comédienne espagnole et chanteur illyrien*, traitant, bien entendu de *Clara Gazul* et de la *Guzla*. Puis, c'est, en 1901, l'introduction à une édition illustrée de *Carmen* demandée par les Cent Bibliophiles; en 1904, une préface pour une réimpression de *Colomba*, avec illustrations de Daniel Vierge. Autre préface pour *Matteo Falcone*, avec compositions gravées sur bois d'Alexandre Lunois. Tourneux resta fidèle jusqu'à la fin de sa vie, comme on le voit, à sa passion pour Mérimée.

\*  
\* \*

A examiner d'ensemble l'œuvre si touffue et si variée de Tourneux, on peut la classer en un certain nombre de chapitres bien déterminés. A ses débuts, il s'occupe des écrivains du XVIII<sup>e</sup> siècle,

Grimm, Diderot, Marmontel. Puis il est absorbé par ses recherches sur les romantiques du siècle dernier. Viennent ensuite ses études sur les beaux-arts dont la *Gazette* renferme la partie la plus considérable.

A une série spéciale appartiennent ses travaux sur la Révolution française, qui occupèrent toute la seconde partie de sa vie, ayant pour couronnement cette bibliographie de l'histoire de Paris pendant la Révolution avec sa table monumentale<sup>1</sup>.

Il est encore bien d'autres œuvres sur lesquels il serait trop long d'insister. Citons pourtant son active collaboration à la cinquième édition du *Dictionnaire des Contemporains*, à laquelle son beau-père, Gustave Vapereau, l'avait associé en 1877, à la *Grande Encyclopédie* qui lui doit de nombreuses notices. Rappelons enfin ses articles nécrologiques sur Jules Assézat, Jules Quicherat, Sandeau, Asselineau, de Liesville, Aglaüs Bouvenne, Benjamin Fillon, Poulet-Malassis, Tamizey de Larroque, et ses réimpressions, avec introduction et notes, de l'*Histoire journalière* de Paris de Dubois de Saint-Gelais, des *Soupers de Daphné* de Meusnier de Querlon, enfin des *Lettres persanes* de Montesquieu. Ces longues énumérations nous édifient sur la curiosité toujours en éveil de ce laborieux travailleur. Rien ne saurait mieux donner une idée de son incessant labeur que le charmant portrait placé en tête de sa bibliographie par M. H. Maïstre et reproduit ici. Le voici, assis à sa table de travail-surchargée de dossiers, au milieu d'une bibliothèque garnie de livres du haut en bas, la plume à la main, fixant un regard interrogateur sur son visiteur. A côté de lui, de vastes cartons renferment de nombreuses fiches où Tourneux inscrit, au fur et à mesure de ses recherches, les notes qui serviront aux ouvrages projetés, car il a toujours sur le chantier des travaux dont la préparation doit l'occuper longtemps avant de recevoir leur forme définitive. C'est grâce à ce procédé de travail, à cette longue gestation, qu'il arrivait à donner à ses moindres écrits cette forme soignée, cette sûreté d'information qui les caractérisent.

Modeste, trop modeste peut-être, et entièrement absorbé par ses recherches, Tourneux fut toujours étranger à toute ambition. Il fit partie de nombreuses commissions, où son tact et son savoir étaient fort appréciés. Nommé chevalier de la Légion d'honneur le 13 juillet 1891, il fut promu officier en 1913, lors du deuxième centenaire

1. Parue en 1913, cette table compte 1 024 pages à 2 colonnes avec 167 lignes par colonne.

de la naissance de Diderot. Plusieurs voyages furent consacrés à des recherches littéraires dans les bibliothèques étrangères. Nous avons parlé de sa mission officielle pour recueillir les manuscrits de Grimm et de Diderot et de son voyage à Gotha en 1875. Neuf ans plus tard, il partait pour la Russie et s'arrêtait en cours de route à Upsal et à Stockholm dont les bibliothèques lui fournirent de nouvelles découvertes. Enfin il se rend à différentes reprises à Londres pour cataloguer les ouvrages sur la Révolution française conservés au British Museum.

De la même époque date une série de conférences à l'Université d'Oxford sur les sources manuscrites de l'histoire de la Révolution. Un dernier voyage en Amérique, en 1912, avait pour but de rechercher des documents sur les peintures françaises, et en particulier sur celles de l'école romantique, conservées dans les collections particulières de New-York. Il préparait un grand travail et avait amassé beaucoup de notes sur cette question. Il laisse aussi de nombreux travaux inachevés, notamment une importante étude sur le sculpteur lyonnais Chinard qu'une exposition récente a mis en évidence. Un de ses anciens amis, nous a-t-il été dit, s'est chargé de classer les dossiers de Tourneux et de rechercher s'il ne s'y trouverait pas quelque travail assez complet pour être imprimé.

A tous ses amis et confrères, à tous ceux qui ont été en relation avec lui, Tourneux laissera le souvenir d'un homme charmant, d'un esprit des plus distingués, d'un travailleur infatigable et très consciencieux.

JULES GUIFFREY



EX-LIBRIS  
DE MAURICE TOURNEUX  
DESSINÉ ET GRAVÉ  
PAR AGLAUS DOUVENNE

## UN DIRECTEUR DE L'ACADÉMIE DE FRANCE A ROME

### AU XVIII<sup>e</sup> SIÈCLE

---



ES cinq personnages officiels des règnes de Louis XIV et de Louis XV dont les bustes, dans le grand salon de l'hôtel devenu le Musée Jacquemart-André, font face au portrait de la jeune marquise d'Antin, trois sont des fonctionnaires importants de l'administration des Beaux-Arts d'alors. Il y a le marquis de Marigny, le « frerot » de M<sup>me</sup> de Pompadour, directeur général des Bâ-

timents — autrement dit ministre des Beaux-Arts, — puis l'un des Gabriel, le deuxième de la dynastie de ces architectes célèbres, et celui qui construisit le château de Choisy; enfin Nicolas Vleughels, directeur de l'Académie de France à Rome de 1724 à 1737. C'est ce vieillard qui porte sur la tenue négligée des artistes la décoration de Saint-Michel, et dont la perruque bien bouclée endimanche plutôt qu'elle n'ennoblit la figure lourde et bourgeonnante.

Des deux premiers de ces trois bustes l'identification fut aisée. Les éléments de comparaison ne manquaient pas, soit à Paris, soit à Versailles. Par contre, de quelles œuvres rapprocher le buste de Vleughels, de cet artiste français qui avait quitté la France depuis dix ans déjà quand il posa devant le sculpteur, et qui n'y est jamais revenu? Il fallut qu'à peu de temps de distance on eût sous les yeux et le buste qui est au Musée Jacquemart-André et un profil en haut-relief qui se trouve à Rome, dans la bibliothèque de la Villa Médicis, et dont la correspondance des directeurs de l'Académie au XVIII<sup>e</sup> siècle nous a donné l'histoire. C'est l'esquisse d'un médaillon

que le sculpteur Slodtz, ancien pensionnaire de l'Académie, établi à Rome, exécuta pour le tombeau de Vleughels.

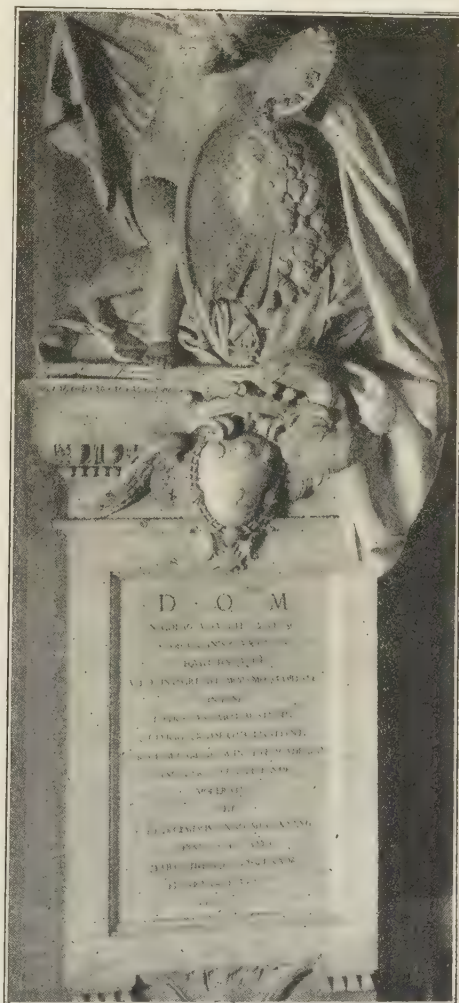
C'est à l'église Saint-Louis des Français, dans le bas-côté de droite, que Vleughels fut enterré, et son monument est placé dans l'épaisseur du mur qui sépare la chapelle Sainte-Cécile, décorée des fresques célèbres du Dominiquin de la chapelle dédiée à sainte Jeanne de Valois, fondatrice des Annunciades. Au-dessus de la corniche qui surmonte l'inscription funéraire, on peut voir ce médaillon présenté, dans le goût italien du temps, par un génie qui tient d'une main la palette du peintre et, de l'autre, soulève une draperie aux plis mouvementés, afin de découvrir le médaillon appuyé debout contre lui. Il semble l'inaugurer, et un petit nuage au pied du groupe ajoute à la scène la solennité d'un coup de canon. Vleughels porte ici un rabat de dentelle, sa perruque est encore plus abondante et bouclée, mais son profil est exactement celui du musée du boulevard Haussmann. Il est bien de la même main; on peut donc penser que ce buste, que M<sup>me</sup> André a acheté en Italie, est celui dont parle la correspondance du temps et que Slodtz, alors pensionnaire à l'Académie, avait exécuté en 1731, à l'occasion du mariage de Vleughels, pour le symétriser avec celui de la jeune épouse fait par Bouchardon. Slodtz se servit, six ans plus tard, de ce buste pour faire le médaillon du tombeau.

A vrai dire, il existe bien en France un portrait de Vleughels, peint par Antoine Pesne<sup>1</sup>. Il est au Louvre, dans la salle Denon, où ont été réunis par le directeur des Beaux-Arts Castagnary un grand nombre de portraits d'artistes. Mais l'homme, jeune encore, à l'air inquiet de solliciteur, que Pesne a représenté sans perruque, coiffé d'un mauvais bonnet, évoque bien peu le vieillard de plus de soixante ans, que Slodtz a connu et dont l'ambition satisfaite a épanoui la physionomie. Ces deux œuvres symbolisent même très bien les deux existences de cet artiste, médiocre peintre pendant quarante ans, et qui, à la fin de sa vie, administra l'Académie de France avec un réel mérite.

1. Il semble impossible, comme on l'a dit, que ce portrait ait été fait en Italie puisque Jaurat, l'ami de Vleughels, l'a gravé en 1725, après le départ du nouveau directeur de l'Académie de France. Ce tableau devait être déjà à ce moment chez M. de Julienne, qui le donna à l'Académie, en 1745, en souvenir de Vleughels. Avec les collections de l'Académie le portrait est resté au Louvre jusque sous le règne de Louis-Philippe. Il fut transporté à Versailles, à cette époque, pour faire partie des galeries historiques que l'on constituait au château. Le Louvre l'a réclamé en 1888.

Que disent de Vleughels les biographes ? Assez peu de chose : qu'il était d'origine flamande ; que son père, peintre lui aussi, était venu d'Anvers, attiré à Paris par Philippe de Champaigne ; que lui, Nicolas, fut témoin au mariage de son frère avec la nièce de Cyrano de Bergerac ; qu'élève de son père, il travailla ensuite avec Mignard. C'est grâce à ses relations dans le milieu du grand amateur d'art Crozat, qu'il fit toute sa carrière. Il y prépara sa candidature à l'Académie, où il fut reçu en 1716<sup>1</sup>. Il s'y fit présenter en 1724 au duc d'Antin, alors surintendant des Bâtiments, lorsqu'il fut question d'envoyer quelqu'un à Rome pour suppléer le vieux directeur Poerson, « qui ne faisait plus que radoter ». Il y rencontra aussi Mariette, le critique d'art, qui, dans son précieux *Abecedario*, a consacré à Vleughels une fiche des plus sévères.

Ce que Mariette dit du peintre est peut-être vrai : « A peine savait-il dessiner, il ne peignait guère mieux. Il avait pourtant le secret de faire des tableaux qui plaisaient ; c'est qu'il ne traitait que des sujets agréables et que ses figures ainsi que ses compositions avaient quelque chose de flatteur. Tout le monde n'était pas obligé de savoir qu'il les avait pillées dans l'œuvre des grands maîtres qui l'avaient précédé. Il ne faisait aucune difficulté de copier des morceaux entiers et de les re-



TOMBEAU DE VLEUGHELS  
PAR M.-A. SLODTZ  
(Église Saint-Louis-des-Français, Rome.)

1. Son morceau de réception, *Apelle peignant Campaspe, maîtresse d'Alexandre*, est dans les réserves du Louvre.

porter sur ses tableaux. On le trouvait continuellement entouré d'estampes où il fourrageait, et personne ne lui en demandait aucun compte. » L'œuvre de Vleughels a presque complètement disparu.



MÉDAILLON DE VLEUGHELS, PAR M.-A. SLODTZ

(Détail du tombeau de l'artiste à Saint-Louis-des-Français, Rome.)

Ce qui reste aux musées de Valenciennes et de Toulouse, ou dans les collections particulières, a peu d'intérêt. S'il a pillé tous les grands maîtres, ce sont les Vénitiens et Véronèse en particulier qui ont déterminé sa manière.

L'animosité de Mariette s'explique en partie par ce fait qu'ils

étaient de camps opposés dans la querelle qui durait encore au sujet des doctrines d'art : Mariette n'admettait que la grande peinture



BUSTE DE VLEUGHELS, MARBRE PAR M.-A. SLODTZ

(Musée Jacquemart-André, Paris.)

et il faisait à Watteau le même reproche qu'à Vleughels, d'avoir un art sans portée.

Le ton s'aigrit encore quand Mariette parle de l'homme : « Ses confrères le craignaient, les gens de lettres le considéraient peu, certain ton qu'il avait pris faisait imaginer qu'il avait de l'érudition ; que ne fait-on pas, armé d'un peu de charlatanisme ? » On pourrait croire Mariette sur parole, s'il n'ajoutait ensuite : « Il était ami

de Watteau, [et pendant quelque temps ils logèrent ensemble. »

C'est, en effet, lorsque Watteau, qui ne se plaisait nulle part longtemps, eut renoncé à l'hospitalité de Crozat, qu'il se réfugia dans la maison confortable, mais simple et tranquille, que Vleughels habitait dans le quartier Saint-Victor. Il ne la quitta que pour partir en Angleterre. Ce furent donc deux bons amis. Leur intimité pouvait supporter des contrastes, de ceux qui rendirent inséparables Don Quichotte et Sancho Pança! L'humeur toujours égale de l'un, sa verve pour raconter des histoires du pays dont ils étaient tous deux originaires, pouvait rendre parfois l'autre moins taciturne et le distraire un peu; mais de la mésestime entre eux semble impossible, et ces défauts que Mariette reproche à Vleughels, il semble que Watteau, comme tous les artistes, n'aurait pu les supporter chez un ami.

Vleughels fut simplement très arriviste. C'est parce que son art ne satisfaisait pas son ambition, qu'il courtisa Crozat et d'Antin, pour aller à Rome diriger l'Académie. Ce n'est pas lui, du reste, qui fut désigné tout d'abord pour ce poste. D'Antin avait nommé le peintre Bertin, mais celui-ci ne partit pas, pour des raisons d'ordre privé que dévoile d'Argenville dans sa *Vie des Peintres* : « Son heureuse physionomie, sa belle chevelure, un tour d'esprit agréable, lui avait acquis, du temps qu'il était pensionnaire de l'Académie, les bonnes grâces d'une princesse romaine. Leur intrigue ne put être longtemps cachée et les parents de la dame lui firent craindre des suites fâcheuses. Bertin dut quitter Rome. » En 1724, les acteurs de ce drame étaient encore vivants. Bertin n'osa reparaitre sur le théâtre de ses exploits.

\*  
\* \* \*

L'Académie de France à Rome a connu, au commencement du xviii<sup>e</sup> siècle, de très sombres jours. Depuis que ses fondateurs, Colbert, Le Brun et le directeur Errard, avaient disparu, elle s'était lentement désorganisée. La décadence avait commencé avec l'arrivée au pouvoir de Louvois, qui remplaça le directeur Errard par un simple amateur, ancien précepteur des La Rochefoucauld, La Teulière. Avec le surintendant Villacerf, la situation s'aggrava. Il se désintéressa entièrement de l'Académie et, comme l'argent manquait pour l'entretenir, il ordonna au directeur de laisser tout languir.

A Rome, où l'influence allemande grandissait, où la France et le roi avaient perdu beaucoup de leur prestige, les directeurs, loin de se voir faciliter leur tâche, ne trouvaient que mauvaises volontés. Le

pape Benoît XIII, prenant pour prétexte des détériorations faites par les élèves de l'Académie, leur avait fermé les portes du Vatican. Les cardinaux et la noblesse de Rome avaient suivi son exemple. Les pensionnaires travaillaient peu, du reste, et se tenaient fort mal.



PORTRAIT DU PEINTRE VLEUGHELIS, PAR ANTOINE PESNE

(Musée du Louvre.)

Leurs folies donnèrent lieu à de vrais incidents diplomatiques. En 1699, l'un d'eux, le propre neveu de Mansart, alors surintendant des Bâtiments, avait été déféré aux tribunaux italiens pour avoir tué un sbire qui l'accusait de faire scandale en compagnie de deux dames, dans un cabaret. Il n'échappa que d'une voix à la condam-

nation à mort; on se contenta de la prison perpétuelle. Louis XIV dut intervenir auprès du pape pour qu'on laissât échapper le prisonnier.

C'est dans cet état pitoyable que Poerson, le prédécesseur de Vleughels, trouva l'Académie. Il n'y avait plus que quatre pensionnaires. C'était encore trop, car on ne pouvait ni les loger ni les nourrir, faute du matériel indispensable. Il restait, pour 14 personnes que comptait l'Académie, 11 cuillères et 9 fourchettes. Des 38 draps que renfermait l'armoire de la lingerie, deux seuls étaient bons!

Poerson obtint les fonds nécessaires à une première réorganisation, mais il ne tarda pas à désespérer à son tour et il ne trouva rien de mieux que de passer à l'ennemi et d'écrire à Paris que l'Académie était désormais une chose inutile, qu'il y avait en France assez de belles œuvres pour « ouvrir le génie » aux jeunes artistes. Sa lettre n'arriva point à son destinataire, ou plutôt c'est un nouveau surintendant, le duc d'Antin, — grand-père de la jeune marquise dont Nattier a fait le portrait — qui lui répondit.

On a reproché beaucoup au duc d'Antin d'avoir été toute sa vie un courtisan, mais, comme l'a très bien vu Voltaire, il le fut de la bonne manière, qui consiste à bien faire plutôt qu'à bien dire. Lorsque Louis XIV l'appela à la surintendance des Bâtiments, il prit vraiment sa tâche à cœur. L'impulsion qu'il a donnée aux manufactures nationales, aux Gobelins et à la Savonnerie, mériterait d'être mise en valeur. Quant à l'Académie de France, d'Antin la releva d'une maladie de langueur dont elle allait mourir et, avec le concours de Poerson et de Vleughels, il lui donna un lustre qu'elle n'a pas dépassé.

Bien persuadé que ce séjour à Rome était indispensable — surtout à cette époque — aux jeunes artistes, et jugeant d'autre part très utile, au point de vue de la politique générale, de démontrer, dans un centre diplomatique aussi important, que la France avait encore de quoi entretenir et faire fleurir les arts, il sut rendre la confiance au directeur et résister aux cabales de Paris et de Rome.

En 1724, au bout de vingt ans de services, Poerson avait beaucoup vieilli. Le surintendant ne pouvait plus obtenir de lui de renseignements sérieux sur son administration. Poerson avait changé sa rubrique et, au lieu de faire le compte rendu de ce qui se passait à l'Académie, il ne racontait que des faits divers : « Le duc d'Altieri était apparu à son vieux valet de chambre pour lui dire d'aller faire le bonjour à M<sup>me</sup> la Duchesse et demander des messes »; ou

encore : « Le prince de Saint-Georges a reçu un portrait sur le nez, et la princesse en fut alarmée » !

Le surintendant savait, par ailleurs, que des incidents nombreux avaient lieu, que la discipline et les études s'étaient relâchées. Pensant que la faute en était au recrutement défectueux des pensionnaires, il avait passé « la voiture en partance » — lisez le groupe d'élèves désignés pour étudier à Rome — « par toutes les étamines ». Bouchardon, Natoire, Adam, en faisaient partie. Les plaintes conti-



LE PALAIS MANCINI, A ROME, OCCUPÉ PAR L'ACADÉMIE DE FRANCE  
PENDANT LE DIRECTORAT DE VLEUGHELS  
D'APRÈS UNE ESTAMPE DE A. SPECCHI

nuèrent. C'est alors que Vleughels arriva pour suppléer le directeur, avec la promesse d'une succession qui ne pouvait tarder <sup>1</sup>.

Il fut accueilli très fraîchement par Poerson et ne tarda pas à le desservir avec une parfaite hypocrisie. D'Antin, dont les inquiétudes se trouvaient confirmées, lui en sut gré, bien que ces « petites noises d'émulation l'aient souvent agacé ».

Ce qui lui plut, c'est que, par ses habiles démarches, Vleughels débuta brillamment en installant l'Académie dans le palais Mancini, admirablement situé sur le Corso, au coin de la Via Lata. Le palais Capranica, que l'on quittait, était en très mauvais état; les tableaux

1. Poerson mourut en 1726.

et moulages s'y détérioraient. Crozat, qui avait le souvenir des peintures de Raphaël et du Carrache, qui font la célébrité de la petite Farnésine, appelée à cette époque palais Chigi, avait insisté pour qu'on fit des démarches de ce côté. La mauvaise volonté de Poerson fit traîner les choses en longueur; l'influence allemande s'entremît à la cour de Parme dont le duc était propriétaire du petit Chigi. Malgré une ambassade de Vleughels, les négociations échouèrent. Pour le palais Mancini, qui appartenait au duc de Nevers, petit-neveu de Mazarin et cousin du duc d'Antin, et qui vivait à Paris, on aboutit rapidement. Le bail fut signé en 1725.

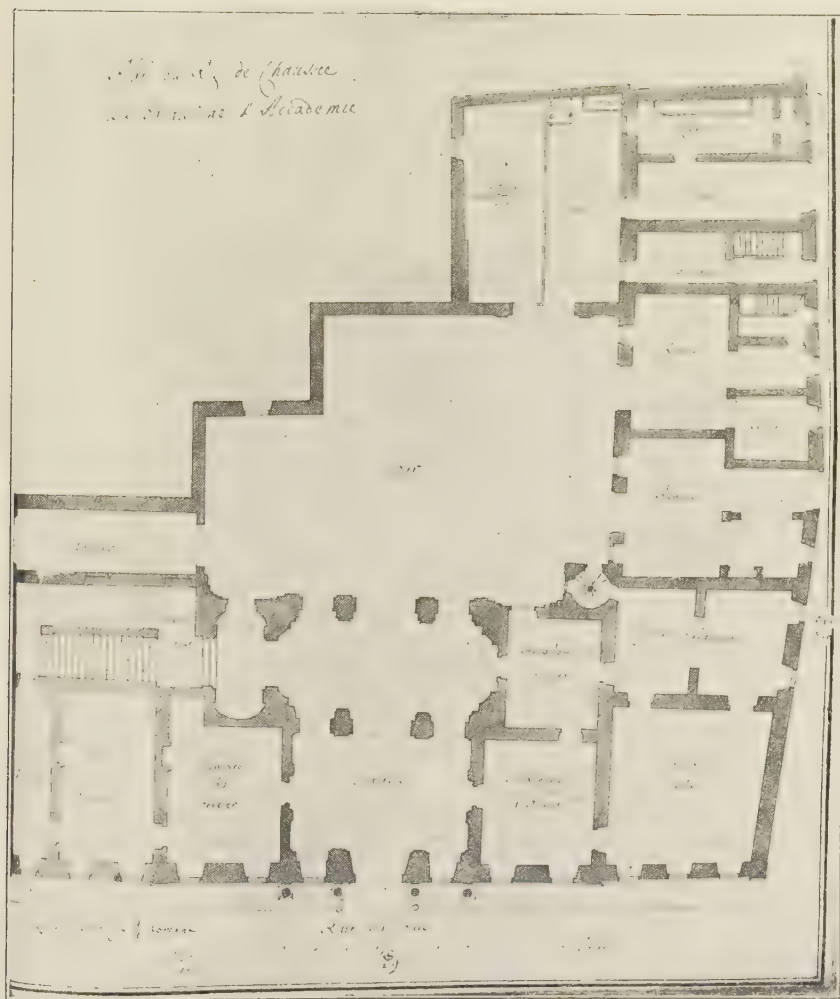
Une fois installé dans ce somptueux logis, Vleughels vit grand. Le vieux mobilier, dont on louait une partie à un fripier du nom de Titurel, lui parut laid et mesquin. Il s'en ouvrit à d'Antin et peu à peu germa dans leur cerveau une conception plus grandiose de l'Académie, dont ils pensèrent faire, non seulement une maison d'études, mais une véritable ambassade des arts de France.

Vleughels, des deux, fut le plus grand seigneur. D'Antin, que ses dépenses personnelles — quand le roi venait le voir à Petitbourg — avaient rendu prudent, s'éprit cependant de l'idée. Il demanda les dimensions des pièces. Son plan fut alors vite arrêté : on meublerait le premier étage en réception à la française, afin d'attester que c'était la maison du roi; car « il faut que quelques chambres répondent à la beauté du lieu et à la grandeur du maître ». L'entreprise passionna bientôt d'Antin. « C'est la chose », écrivait-il aussi à Vleughels, « qui m'intéresse le plus au monde. » Aussi trouva-t-il les fonds nécessaires.

Au mois d'août 1726, il envoya à l'Académie six pièces de l'*Histoire du roi* et dix des *Animaux des Indes*; un dais complet, en tapisserie également, pour y placer le fauteuil du roi; dix portières; seize banquettes recouvertes de Savonnerie; vingt-quatre tabourets; enfin, le portrait du roi et de la reine. Le tout était en place au mois de janvier 1727, pour les fêtes du Carnaval, auxquelles l'Académie participa par une réception dont on fit de tous côtés à d'Antin des récits enthousiastes.

Le premier étage, qu'il s'agissait de meubler, était double. On ne décora en apparat que les pièces donnant sur le cours. Faisons comme les visiteurs du Carnaval, parcourons « la réception ». La première pièce, en haut de l'escalier, était tendue de damas cramoisi. Au milieu du plus grand panneau se trouvaient les portraits de Louis XV et de Marie Leczinska; au-dessus des portes, celui de

d'Antin et celui du cardinal de Polignac, ambassadeur de France, qui seconda à merveille les rêves de magnificence du surintendant; en face des fenêtres on plaça deux grandes copies, dont une de la *Dispute du Saint Sacrement*. La sobriété de cette pièce fit beaucoup d'effet.



PLAN DU REZ-DE-CHAUSSÉE DU PALAIS MANCINI<sup>1</sup>

(Cabinet des estampes de la Bibliothèque Nationale, Paris.)

Un grand salon faisait suite, celui qui donnait sur le balcon; il fut magnifiquement décoré avec la série des *Indes*. Suivant la formule classique, d'Antin, qui avait accroché de la peinture sur le damas,

1. Un des plans joints au projet d'aménagement nouveau de l'Académie de France, soumis par Vleughels au duc d'Antin.

fit placer au bas des tapisseries, des sculptures (copies ou moulages); puis çà et là des banquettes complétaient l'ameublement.

Ensuite venait la chambre du dais. Au-dessous du dais, fait sur mesure aux Gobelins, le fauteuil du roi occupait l'estrade. De chaque côté, deux tapisseries de l'*Histoire du Roi* couvraient le mur. Dans le retour, on plaça, en face de la cheminée, une autre pièce de la même série : l'*Entrevue de Sa Majesté et du roi d'Espagne*; au-dessous, une grande table de bois doré, qui fit l'admiration des Italiens. Les jours de fête, les dix portières ornaient les balcons à l'extérieur, et, à chaque angle du palais, on dressait des estrades pour des sonneries de trompette. Le tout respirait, dit-on, « un air de magnificence ».

Le cardinal de Polignac reçut à l'Académie — à moins de frais qu'à l'ambassade — toute la ville de Rome et les étrangers de passage : la reine de Pologne, le chevalier de Saint-Georges, fils du roi d'Angleterre détrôné Jacques II et qu'à Rome on traitait en souverain; Vleughels le pria, lors de sa venue, de s'asseoir dans le fauteuil du roi. Il devint de mode de venir sur le balcon de l'Académie, voir passer la foule du carnaval ou le cortège du pape. Vleughels faisait servir « un noble rafraîchissement ».

La simplicité somptueuse de ce mobilier eut un grand succès, qui ne fut pas sans augmenter le contre-courant qui se produisit à cette époque, à côté du courant qui avait toujours apporté d'Italie en France les œuvres d'art. C'étaient les éléments essentiels de l'art français que d'Antin présentait à l'Italie en lui montrant les portraits, les tapisseries des Gobelins et de la Savonnerie et le mobilier aussi, dont les Italiens n'ont jamais su trouver par eux-mêmes l'esthétique. Vleughels reçut de nombreuses demandes de renseignements sur la fabrication des tables, des tabourets; le pape voulut avoir des tapisseries semblables, demanda les prix. Le coup avait donc porté : si l'Italie était un musée, la France prouvait qu'elle était, elle, le premier centre d'industrie d'art.

Les pensionnaires de l'Académie, sous le directorat de Vleughels, portèrent aussi très haut le renom français. Un des travers de la vieillesse de Poerson avait été de vouloir être un professeur, de donner un enseignement personnel, de « fonder une secte ». Pour cela, il avait renoncé au système des copies. Le surintendant en fut informé. Sur ses ordres formels, on désigna des copies à faire. Mais le choix fut malheureux : les fresques représentant dans la chapelle Saint-Jacques des Espagnols le *Miracle de saint Jacques* avaient peu

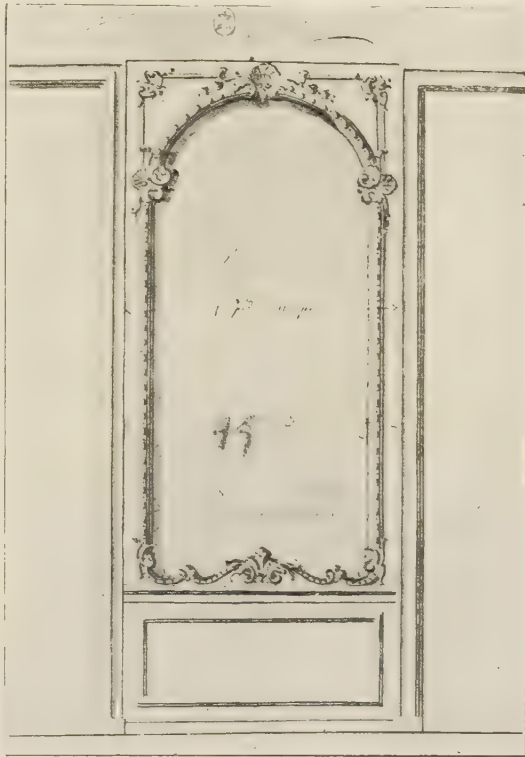
d'intérêt pour le roi de France. Poerson pensa alors à des fresques du Dominiquin à Saint-Sylvestre; mais, écrivit Vleughels, « il y a peu de couleur, par conséquent peu d'effet ». On choisit alors des tableaux de chevalet. Ce fut encore un succès de Vleughels d'en trouver, grâce à ses relations dans Rome.

Pour les sculpteurs, on eut aussi de l'inédit. Bouchardon fit d'un antique — le *Faune endormi* — appartenant au cardinal Barberini, l'admirable copie qui est aujourd'hui au Louvre<sup>1</sup>. Adam reproduisit, en marbre également, un *Mars* trouvé dans le jardin de la princesse Piombino.

L'importance donnée par Vleughels aux études d'après nature fut aussi une nouveauté importante. Bien qu'à Rome il s'agit surtout de prendre des leçons des grands maîtres, Vleughels n'omit pas qu'il avait pour mission de développer les dons, d'échauffer le génie des jeunes artistes qu'on lui confiait. Si lui, personnellement, n'avait su travailler qu'« à la ma-

nière de », l'exemple de son ami Watteau l'avait convaincu que l'on peut voir par soi-même. Aussi envoya-t-il régulièrement les pensionnaires dans la campagne romaine « où il y a de belles choses et extraordinaires », écrivait-il à Paris; « la bizarrerie de la nature, les sites merveilleux, l'arrangement des fabriques, tout cela leur ouvre le génie et leur apprend à composer d'une manière ingénieuse et nouvelle. »

1. V. *Gazette des Beaux-Arts*, 1908, t. II, p. 19.



PROJET D'ENCADREMENT  
POUR LES GLACES DU GRAND SALON  
DE L'ACADÉMIE DE FRANCE A ROME  
(Cabinet des estampes de la Bibliothèque Nationale, Paris.)

De tout temps il y avait eu modèle à l'Académie, modèle homme, naturellement : ce n'est que beaucoup plus tard que l'on s'aventura à introduire un modèle femme. Par mesure d'économie, c'est le portier et son fils qui dépouillaient chaque matin, à tour de rôle, la livrée du roi dont ils étaient revêtus, pour prendre la pose. Vleughels imagina de draper en partie le modèle, pour en varier l'intérêt.

En conseillant aux autres tout le contraire de ce qu'il avait fait, il émit nombre d'idées excellentes. Il fut parmi les plus éclectiques au sujet des maîtres qu'il était profitable d'étudier : n'alla-t-il pas jusqu'à proposer que l'on fit copier à un sculpteur le *Saint Georges* de Donatello, et au peintre Frontier, une *Bacchanale* de Giovanni Bellini, achevée, il est vrai, par Titien, mais où il ne subsistait pas moins beaucoup de « barbarie » ? C'était la première fois que ces noms étaient prononcés à l'Académie, et on n'osa pas en reparler de longtemps.

Quels « jeunes génies » ces conseils eurent-ils l'occasion d'échauffer ? La voiture de 1723 avait amené Bouchardon, Adam, Natoire, Delobelle, entre autres. La durée normale du séjour étant de quatre années, d'Antin expédia en 1728 Subleyras, Trémollière, Carle Van Loo et, comme sculpteur, Slodtz. On trouva aussi « un petit trou de chambre » pour Boucher qui était venu à Rome à son compte et logeait seulement à l'Académie. En 1731, arrivèrent Francin, François Van Loo ; en 1734, entre autres, Pigalle et l'architecte Soufflot.

Les peintres profitèrent moins que les sculpteurs du séjour qu'ils firent à Rome. Cela tenait à l'enseignement qu'ils avaient reçu de l'Académie de Paris, où, dans la première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, on parlait surtout de la couleur aux élèves. Il eût été plus logique de les envoyer étudier les maîtres vénitiens que les peintres de fresques de l'école romaine. Boucher, notamment, resta à Rome à peine deux ans. Raphaël l'ennuyait, dit-on, et il trouvait « le Carrache sombre, et Michel-Ange bossu ». Carle Van Loo travailla par contre avec ardeur, mais on fut obligé de le renvoyer en France, pour l'empêcher d'épouser une veuve « de la lie du peuple » dont il s'était épris. D'Étienne Jaurat, Vleughels, qui l'avait amené avec lui en 1724, s'occupa spécialement. Il l'encouragea dans son goût pour le pittoresque, et le jeune homme rapporta à son père une série d'études d'après les paysannes italiennes que le vieil artiste s'empressa de graver.

Sur les sculpteurs, au contraire, le séjour à Rome fit une impression profonde. Bouchardon ne demanda des leçons qu'à l'antiquité<sup>1</sup>. Il réagit violemment contre les tendances de l'art grandiloquent et compliqué du Bernin. Il chercha à limiter la sculpture à l'étude du corps humain et des draperies qui l'enveloppent, reléguant dans le magasin d'accessoires des peintres tout le « trompe-l'œil » — nuages, rayons, terrains — dont on ne savait plus se passer pour bâtir une composition. L'amour de l'antique alla jusqu'à l'aveugler — comme cela arrivera plus tard à David — sur son propre génie. Fait curieux à noter, c'est dans l'art du portrait, où David fut naturel et vrai, que Bouchardon devint systématique. Non pas que la ressemblance de ses bustes ne fût parfaite, mais il tint à représenter nus, ou à peine vêtus d'une draperie retenue sur l'épaule par un camée, les personnages qui lui commandèrent leur buste ou leur statue (il faut excepter le pape et les cardinaux, bien entendu). Ce sont de grands seigneurs allemands qui ne craignirent pas, à Rome, de se donner le ridicule d'un faux air romain. A Paris, à son retour, Bouchardon fit un nouvel essai de cette manière. La tête fine, élégamment coiffée, du marquis de la Tour du Pin-Gouvernet serait mieux en valeur si le sculpteur avait habillé à la mode du temps le haut du torse, gras et flasque, si déplaisant à voir<sup>2</sup>. Cette tentative dut être blâmée, car Bouchardon ne fit plus de bustes depuis.

C'est de l'art du Bernin que s'éprit Slodtz, au contraire, des compositions mouvementées et théâtrales qui semblent des tableaux pétrifiés plutôt que de la sculpture. Il eût bien fait, pour sa renommée d'artiste, de s'établir à Rome définitivement, car en France cet art si italien ne plut que pour les décorations de théâtre des Menus Plaisirs du roi. Slodtz s'en fit une spécialité et s'y gâta la main. Le tombeau qu'il a exécuté pour un curé de la paroisse Saint-Sulpice, et que l'on peut voir encore aujourd'hui dans une des chapelles de droite de l'église, réédite l'idée du monument de Vleughels avec plus de pompe encore : des draperies volent en l'air, le tombeau s'entr'ouvre, la Mort en sort. Tout ce fracas de Jugement dernier est trop solennel pour le passage de vie à trépas de ce brave curé.

Adam, enfin, possédait à fond l'antique comme Bouchardon

1. M. Alphonse Roserot a étudié ici précédemment (*Gazette des Beaux-Arts* 1908, t. II, p. 17 et suiv.) *la Vie et l'Œuvre d'Edme Bouchardon en Italie*.

2. La reproduction en terre cuite du buste du marquis de la Tour du Pin est au Musée Jacquemart-André. L'original est chez M. le comte Aynar de Chabrillan.

(il fut à Rome le restaurateur attitré des statues que les fouilles faisaient découvrir); mais le goût français le reprit plus vite. Il fut par la suite moins simple, mais moins froid, que Bouchardon. Il ne put se passer, dans ses œuvres, de grâce, de finesse, de mouvement surtout, et ce fut une part de son succès.

Peu de temps après leur arrivée à l'Académie, ces sculpteurs étaient déjà des maîtres. Vleughels, en commerçant, en profita. Il leur créa une bonne clientèle dans l'entourage du pape et des cardinaux. C'était assez contraire à l'esprit de la fondation de Colbert, le roi de France devant être le seul à profiter du travail de ses protégés; mais on tint compte avant tout de la vanité que l'Académie pouvait en tirer. Vleughels dépassa même son but, car d'Antin, d'abord satisfait du succès des pensionnaires, s'inquiéta, par la suite, de voir qu'ils ne songeaient plus au retour, trouvant à Rome des commandes nombreuses. On eut mille difficultés à leur faire quitter l'Académie. Les ordres du surintendant ne furent transmis par le directeur que lorsque celui-ci se vit menacé personnellement. Il tenait à garder près de lui ces artistes dont il recevait tant d'éloges. Quand Bouchardon partit de l'Académie, le pape lui fournit près de Saint-Pierre un atelier. Il fallut que de Paris on promit à l'artiste de le loger au Louvre dès son retour, pour qu'il consentit à revenir. Adam resta neuf ans à Rome; Slodtz, près de vingt ans. C'était trop, et nous avons vu qu'il ne put jamais se « désitalianiser ».

Ces ennuis au sujet du départ trop tardif des pensionnaires furent les seuls que Vleughels rencontra au cours de sa carrière. La discipline intérieure de l'Académie ne laissa jamais sérieusement à désirer. Il eut beaucoup plus d'autorité que Poerson et que ses successeurs, de Troy et Natoire; on ne vit sous son directorat ni duels entre élèves, ni démêlés avec la police du pape.

Le règlement de l'Académie lui était d'un faible secours. Établi beaucoup trop sévèrement par Colbert, qui imposa jusqu'à la prière en commun, il était sur bien des points inapplicable. Sa propre autorité et le renom de l'Académie, voilà les points sur lesquels Vleughels ne transigeait pas. Pour le reste, il était très indulgent: n'alla-t-il pas jusqu'à donner la clef d'une porte dérobée à un élève qui s'échappait le soir, afin que des pourparlers bruyants n'aient pas lieu à la grande porte, la nuit, entre le concierge et le jeune libertin?

Plus que les rigueurs d'un règlement, une influence lui fut précieuse pour maintenir la paix dans « le troupeau »: celle de sa jeune femme. Il était célibataire quand il arriva à Rome. A quelle occasion

rencontra-t-il la demoiselle Gosset, dont la sœur avait épousé le peintre italien Pannini<sup>1</sup>? il est difficile de le savoir. Toujours est-il qu'après beaucoup d'hésitation le surintendant donna son consentement au mariage, qui eut lieu en 1731. Nous avons vu que, comme présent de noces, Bouchardon et Slodtz firent le buste des mariés<sup>2</sup>.

La directrice prit vite de l'ascendant sur les élèves et sur le personnel. Bien qu'on la surnommât « la bonne maman Vleughels », elle sut mener les fortes têtes. A table, sa présence maintenait le ton de la conversation et obligeait les convives à manger proprement. Vleughels n'en gémissait pas moins sur le voisinage, et il invitait des « gens de conséquence » le plus souvent possible, afin d'avoir cette occasion de prendre à part ses repas.

M<sup>me</sup> Vleughels, bien que son mari déclarât « la pauvre petite infortunée » très délicate de santé, lui survécut longtemps. En récompense des services qu'elle avait rendus, et pour ceux qu'elle pouvait rendre encore, on lui conserva son logement à l'Académie. Elle sortit de plus d'un mauvais pas de Troy et surtout Natoire.

A part quelques reproches sur son manque de franchise et sur ses platitudes de courtisan, Vleughels ne reçut du surintendant que compliments et honneurs. Il eut le bonheur de n'avoir affaire qu'à un seul chef, sauf dans les deux dernières années de sa vie<sup>3</sup>.

Pour grandir sa situation dans Rome, le roi le décora, en 1726, de l'ordre de Saint-Michel et lui donna des lettres de noblesse. Membre de l'Académie romaine de Saint-Luc, en relations suivies avec de grands personnages qui lui faisaient « beaucoup d'honnêtetés », Vleughels parvint ainsi à ce qu'il semble avoir désiré le plus au monde : une situation très honorifique. Sa tâche fut, du reste, délicate, et il la remplit, il faut le reconnaître, d'une façon très remarquable.

A quel point Vleughels, qui aimait tant les honneurs, ne serait-il pas flatté de voir que l'œuvre de son jeune pensionnaire Slodtz figure, en bonne place, dans une des plus belles collections du monde, et que, renouvelant le geste de M. de Julienne, M. et M<sup>me</sup> André, qui rappellent par tant de points les grands amateurs d'art du xviii<sup>e</sup> siècle, ont légué ce buste à l'Institut de France !

PIERRE CLAMORGAN

1. A la mort de Vleughels, Pannini posa sa candidature à la direction de l'Académie. Il fut écarté comme étranger.

2. Bouchardon a fait, en outre, d'après M<sup>me</sup> Vleughels, un dessin qui est au Louvre et qui a été reproduit dans l'article de M. Alphonse Roserot cité plus haut.

3. Le duc d'Antin mourut en 1736, Vleughels en 1737.



## PEINTRES CONTEMPORAINS

---

### ALEXANDRE ALTMANN

---

C'EST n'est pas pour intéresser aux aventures de M. Alexandre Altmann qu'il faut narrer le roman de sa jeunesse, mais bien pour expliquer un talent personnel et prime-sautier dont une récente exposition à la galerie Devambez a mieux permis d'apprécier toute la variété.

Alexandre Altmann naquit dans un village du gouvernement de Kiev, à Soboleovka, voilà quelque trente-deux ans; en quel mois, il l'ignore; c'était avant la Pâque, il n'en sait pas plus. Il grandit au hasard parmi les galopins du petit bourg. Il n'avait pas dix ans qu'il essayait de peindre; faute de pinceaux, il prenait des bouts d'allumettes. Il obtint la permission de décorer un mur de la synagogue, — comme Levitan, comme beaucoup d'autres artistes russes, M. Altmann est, en effet, d'origine israélite, — il représenta des poissons et des lions; or, des lions, il n'en avait jamais vu, si ce n'est peut-être dans les œuvres populaires où survivent les thèmes que la Scythie reçut de la Grèce et la vieille Russie de l'empire perse. Un peintre en bâtiments lui donna de ces couleurs qui servent à badiageonner les toits: bleu, rouge et vert. M. Altmann apprit aussi, comme tous les paysans russes, à travailler le bois, comme les *koustari*, à le sculpter.

Mais Soboleovka lui sembla trop petite pour enfermer ses rêves et ses ambitions. A dix ans il quitte la maison natale et gagne Odessa. Là, perdu dans la ville, il mène l'existence inquiète des sans-kopeck; coiffeur, menuisier, chanteur, débardeur au port, il

essaye de tous les métiers. Chez un épicier il noircit de ses dessins les papiers dont il enveloppe le saumon et le hareng fumé. Un petit tailleur le remarque, l'installe chez lui, et des clients le recommandent au directeur d'une école de peinture. Brave homme, celui-ci le prend comme pensionnaire; c'est le gîte et le vivre assurés. M. Altmann profite de ce répit pour se marier; il a dix-huit ans. Hélas! le directeur est changé et ce sont à nouveau les nuits sous la neige. Enfin, muni de quelques roubles, M. Altmann décide de travailler à Vienne,



LA NEIGE A VAUGIRARD. PAR M. A. ALTMANN

en attendant qu'il puisse gagner Paris. Quelques mois plus tard, il arrive en France, riche d'une grande pèlerine et de plusieurs pochades. Il ne sait pas un mot de notre langue; c'est la misère. Une société philanthropique russe lui donne pendant quelque temps huit sous par jour; Altmann vend des cartes postales, chante des airs petits-russiens dans la rue Mouffetard, lave la vaisselle chez Duval, couche sous le Pont-Neuf. Dès qu'il a ramassé un peu d'argent il achète des toiles et des couleurs et copie au musée du Louvre. Mais tant de fatigues, tant de privations ont usé cet organisme; un jour, il tombe rue Claude-Bernard. Les médecins de l'hôpital Rothschild s'intéressent à lui, le guérissent et lui permettent de se

faire inscrire à l'Académie Julian. Il a pour maîtres Bouguereau, Toudouze et le sculpteur Boucher. Si de ces professeurs il ne subit guère l'influence, du moins M. Altmann apprit-il d'eux à sérieusement dessiner. Il expose aux divers Salons; M. P. Mortier signale ses premiers essais, Roger Marx le soutient, et les clients commencent à venir.

De cette vie agitée, misérable, M. Altmann tient une sensibilité aiguë. Il suffit de parler avec ce petit homme, sec, nerveux, trépi-



PAYSAGE A CHAVILLE, PAR M. A. ALTMANN

dant, pour comprendre quelle sera sa peinture. Cet ancien vagabond, ce couche-dehors n'admet pas le travail à l'atelier, déclare faux les paysages repris et complétés, artificielles les transpositions décoratives. D'après lui toute toile doit être une grande pochade exécutée d'après nature et le plus rapidement possible pour ne pas laisser s'enfuir l'impression première. Vêtu de sa « roubachka », chaussé de ses bottes, muni d'un châssis souvent plus grand que lui, M. Altmann s'en va dans la rosée du matin ou sous le soleil de midi. Il considère un moment son paysage, note d'un regard les valeurs les plus fortes qui donneront l'accent et, vite, s'empresse au travail. Un large frottis sur la toile à peine couverte, puis des empâtements qui

s'étalent en virgules, sans reprise ni mélange. Si l'effet n'est pas atteint, pas de grattage, pas de repentir : M. Altmann change de toile et recommence.

Aussi a-t-il déjà peint avec une abondante fécondité un nombre considérable d'œuvres ; il a peint parce que tel était l'ordre de sa nature, peint comme il chante, pour manifester sa joie, sa jeunesse, peint avec une hâte goulue, comme pour satisfaire une faim long-



PAYSAGE A NEMOURS, PAR M. A. ALTMANN

temps réprimée, pour se venger des jours si proches où la misère le condamnait à empaqueter des harengs fumés.

Ce désir de rendre vivement un effet amène M. Altmann à voir surtout par contrastes, contrastes des masses, contrastes des couleurs. Le talent de M. Altmann s'est formé à Paris, mais peut être par une sorte d'atavisme national, peut-être pour avoir promené ses vagabondages enfantins par les bois de la Russie, M. Altmann, comme beaucoup de ses compatriotes, aime à représenter un paysage à travers les branches étendues, derrière les fûts érigés des arbres. Il oppose ainsi la solidité de ces objets tout proches à la légèreté vaporeuse des lointains. Lors même qu'il peint une contrée découverte, il lui faut un

premier plan bien net, bien établi : une touffe d'herbes, un buisson, un piquet. Ailleurs M. Altmann fait jouer les tons : devant les Pyrénées violettes jaunissent les frondaisons de l'automne ; au pied des troncs, desséchés rougit l'humus des feuilles mortes. Par ces contrastes de masses et de couleurs, M. Altmann donne à ses tableaux un caractère naturellement décoratif.

M. Altmann peint aussi des paysages dans une harmonie grise ; mais les tons y restent toujours colorés, de même que dans les chansons de son pays, au milieu des tristesses les plus mélancoliques, la mesure soudain s'emporte en un accès de gaieté. La brume dont le matin revêt les arbres, le brouillard qui couvre l'hiver neigeux vibrent toujours ; les nuages les plus sombres ne sont pas noirs, les temps les plus bas ne sont pas lugubres. M. Altmann a gardé de sa Petite-Russie le goût des couleurs éclatantes.

Cet amour de la lumière s'accompagne chez M. Altmann de l'amour des eaux où miroitent les reflets. Il s'est épris de Nemours, « blanche ville, âme d'un ciel perlin ». Il répète à sa façon les vers de M. Paul Fort : « Chantons Nemours. D'abord, oui, ce chant de cristal que chantent à sa blancheur les perles matinales roulant des moulins d'eau sur l'ombre du canal ». M. Altmann aime les ciels du Gâtinais, leur douceur colorée, leur éclat voilé ; il se plaît à suivre les nuages qui glissent sur le canal ou s'effilochent aux herbes du Loing. De Paris, il va peindre aussi les étangs de Ville-d'Avray ou la Seine à Meudon. Comme il a su rendre la poésie plus àpre, plus sonore du Midi pyrénéen, d'Argelès, de Saint-Jean-de-Luz, de Balagnas, ce Petit-Russien venu par Odessa de son lointain village, a compris ce qui fait la beauté de notre Ile-de-France : la transparence de la lumière.

LOUIS HAUTECŒUR





PROJET D'ÉGLISE PAROISSIALE  
ET DE PALAIS DESTINÉ A L'HABITATION DES PRÊTRES  
A ÉLEVER SUR L'EMPLACEMENT DE L'ANCIENNE ÉGLISE DE LA MADELEINE  
LAVIS PAR ACHILLE LECLÈRE  
(Appartient à M. Ch. Saunier.)

## DEUX PROJETS D'ACHILLE LECLÈRE POUR L'ACHÈVEMENT DE LA MADELEINE

---

PEU d'édifices parisiens ont, autant que la Madeleine, connu les fortunes contraires; aucun, cependant, ne fut l'objet de projets plus grandioses. C'est qu'il se rattachait à un ensemble monumental qui, par sa situation, la perfection de ses éléments, compte toujours parmi les plus réussis.

Au moment que les lettres patentes des 21 juin 1757 et 5 février 1763 déterminaient l'importance et l'emplacement de la nouvelle église, le quartier alentour, la Ville-l'Évêque, se couvrait de demeures aristocratiques. Et l'orientation de Sainte-Marie-Madeleine, — pour employer l'exact vocable, — avait été prévue telle, que le monument devait dignement terminer la perspective ouverte sur la place Louis XV, entre les deux magnifiques hôtels du Garde-Meuble et de la Marine, œuvres de Gabriel, comme l'ordonnance de la place elle-même.

Le désir royal étant de faire grand, la moitié du bénéfice net de la Loterie de Piété instituée à l'occasion de la construction de Saint-Sulpice, fut affectée pour une période de trente années, à la Madeleine. De fait, le projet du premier architecte, Contant d'Ivry, est plein d'ampleur, même un peu théâtral avec son péristyle, son dôme, ses flanquements, qui auraient apparenté le monument à

Saint-Sulpice et au Panthéon. La première pierre en fut posée par le roi le 3 avril 1764; mais les travaux se ralentirent vite : à la mort de Contant, survenue en 1777, les constructions ne s'élevaient qu'à quinze pieds du sol. Elles avancèrent moins encore sous son successeur, Guillaume Couture, quoique le plan eût été remanié et l'étendue de la nef limitée à cinq travées, après avis de l'Académie royale d'architecture. Bref, lorsque la Révolution éclata, les colonnes atteignaient à peine les deux tiers de leur hauteur totale. Alors l'abandon des chantiers fut complet, les travaux ne devant reprendre qu'en 1807, à l'occasion de la construction, décidée par Napoléon, d'un Temple de la Gloire consacré à la Grande Armée. Entre temps, bien des projets sacrés ou profanes avaient vu le jour, car l'emplacement demeurerait parmi les plus beaux de Paris. Ce fut donc à qui, parmi les architectes, proposerait l'utilisation la plus conforme aux goûts du moment : palais pour les assemblées des Représentants, Bibliothèque Nationale, Opéra, Temple de la Concorde, Bourse, etc.<sup>1</sup>.

Enfin, en date du 2 décembre 1806, Napoléon, alors au camp de Posen, dictait un décret dont l'article 1<sup>er</sup> était ainsi conçu : « Il sera établi sur l'emplacement de la Madeleine de notre bonne ville de Paris, aux frais du trésor de notre couronne, un monument dédié à la grande Armée, portant sur le frontispice : L'EMPEREUR AUX SOLDATS DE LA GRANDE ARMÉE ». Un concours avait lieu, en suite duquel les chantiers de la Madeleine reprenaient vie sous la direction de l'architecte Vignon, dont le projet avait été préféré par l'Empereur comme étant d'un « beau style grec ».

\*  
\* \*

L'église actuelle, dans ses parties essentielles, n'est autre que le Temple de la Gloire de 1807, rendu au culte par la Restauration. Mais, au moment des événements de 1814, il s'en fallait de beaucoup que le monument napoléonien fût achevé. Aussi, comme les restes de Louis XVI et de Marie-Antoinette gisaient non loin de là, dans l'ancien cimetière de la Madeleine, la question se posa de transformer le temple, maintenant indésirable, en église funéraire

1. Pour le détail de ces transformations, comme pour l'histoire générale du monument, on ne peut que renvoyer à l'ouvrage de M. Léon Gruel, *La Madeleine depuis son établissement à la Ville-l'Évêque* (Champion, 1910). Cf. aussi L. Raulet : *Un projet d'Opéra sur les constructions de la Madeleine par le citoyen Gisors* (*Bulletin de la Société historique et archéologique des VIII<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> arrondissements*, 1910).

consacrée au souvenir des malheureux souverains. L'idée était dans tous les cerveaux royalistes et l'écrivain Amaury Duval lui donna forme dans une brochure publiée sous le voile de l'anonymat : *Le nouvel Élysée, ou projet de monument à la mémoire de Louis XVI et des plus illustres victimes de la Révolution*<sup>1</sup>. Mais, par suite du retour de Napoléon, la réalisation n'en fut poursuivie qu'après la chute définitive de l'Empereur. C'est alors que fut établi par Achille Leclère le *Projet d'une église et d'un cénotaphe à la mémoire de Louis XVI à élever sur l'emplacement de l'ancienne église de la Madeleine*, projet mentionné dans les correspondances officielles, jusqu'ici égaré, mais qu'un hasard heureux nous a permis de retrouver. Le plan et la coupe qui sont ici reproduits avaient été exécutés à l'occasion d'un concours consécutif des ordonnances des 19 janvier et 14 février 1816, qui rendaient la Madeleine au culte et lui donnaient le caractère d'un monument expiatoire appelé à contenir les cénotaphes en marbre de Louis XVI, de Marie-Antoinette, de Louis XVII et de Madame Élisabeth.

Mais à qui confier cette transformation ? Tel était le motif de la lettre adressée le 10 février 1816, par le ministre Vaublanc à son subordonné, le chevalier Bruyère, directeur général des travaux publics de Paris : « C'est vous que j'ai voulu consulter sur le choix de l'architecte à qui doit être confié l'achèvement de l'Église. Il ne s'agit plus d'un temple tel qu'il avait été projeté : Il faut que l'édifice ait un caractère essentiellement religieux, et qu'en dehors comme à l'intérieur tout annonce sa destination. Je désire que vous demandiez des dessins et des plans à plusieurs architectes habiles. Ces projets vous seront remis et vous m'en ferez le rapport pour que le choix de celui qui paraîtra le plus convenable soit arrêté ». Et puis, il faut faire vite. Les lettres confirmatives succèdent les unes aux autres. Celle du 8 mars insiste pour que des plans soient demandés à d'« habiles architectes » ; celle du 21 réclame les plans pour la fin du mois. En même temps, le programme est nettement défini : *Conserver les constructions existantes et notamment les fondations dont il serait affligeant d'avoir à s'occuper pour la quatrième fois. — Placer dignement dans l'intérieur de l'Église les quatre monuments expiatoires. — Donner à l'édifice tant extérieurement qu'intérieurement, un caractère essentiellement religieux, en sorte que tout annonce sa destination. — Disposer l'intérieur de ma-*

1. Paris, Dentu, 1814, in-8°, 24 p.

*nière à y réunir, par d'heureuses combinaisons, les parties essentielles des beaux-arts, l'architecture, la peinture, la sculpture et déterminer le nombre et les dimensions des tableaux qui entreront dans le système de la décoration générale de ce monument.*

On pourrait croire que l'annonce d'une telle transformation stimula les constructeurs. Il n'en fut rien. Les architectes notoires, les Peyre, les Gisors, les Vaudoyer, ou sceptiques sur les suites données à un projet survenant après tant d'autres, ou trop occupés par ailleurs, peut-être insuffisamment en cour pour escompter une réussite, se tinrent à l'écart. Au contraire, malgré son passé impérialiste, Vignon se mit sur les rangs. C'est qu'il avait des raisons d'espérer. D'abord il était déjà dans la place et le programme maintenait les constructions existantes; d'autre part, il voyait son supérieur, le chevalier Bruyère, directeur général des travaux publics de Paris sous Napoléon, demeurer en fonctions. Enfin, des conseils adroitement sollicités lui ménageaient certaines intelligences dans le jury. En fait, il ne rencontra qu'un concurrent, Achille Leclère.

Né à Paris le 29 octobre 1783, et élève de Percier, Achille Leclère n'était alors connu que par ses succès d'école : second grand prix d'architecture en 1807 avec un *Palais pour l'éducation des Princes*, premier prix en 1808 avec des *Bains publics* qui furent très remarquables, son séjour à la Villa Médicis avait été consacré à une *Restauration du Panthéon de Rome* « qui produisit dans le monde de l'art une sensation dont la mémoire des artistes a gardé le souvenir <sup>1</sup> » et assit sa réputation. Aussi, lorsqu'après avoir visité Naples et la Toscane, puis étudié sur place les monuments antiques du midi de la France, il revint à Paris en 1814, comptait-il parmi les jeunes architectes auxquels paraissait réservé le plus brillant avenir. Concourut-il de sa propre initiative au monument expiatoire, ou fut-il sollicité par quelqu'un de bien placé? On ne sait, mais nous pencherions volontiers pour la seconde solution, car, en même temps que son projet d'église avec cénotaphe, nous avons acquis un autre projet qui montre adjointes à la Madeleine, du côté du chevet, de vastes constructions latérales constituant, dit l'inscription, *Un palais destiné à l'habitation des prêtres*. Or, à aucun moment, les programmes de la Restauration ne prévoient de semblables adjonctions. Nous verrions là, volontiers, un projet personnel exécuté à la nouvelle de la reprise possible des travaux et avant les décisions royales

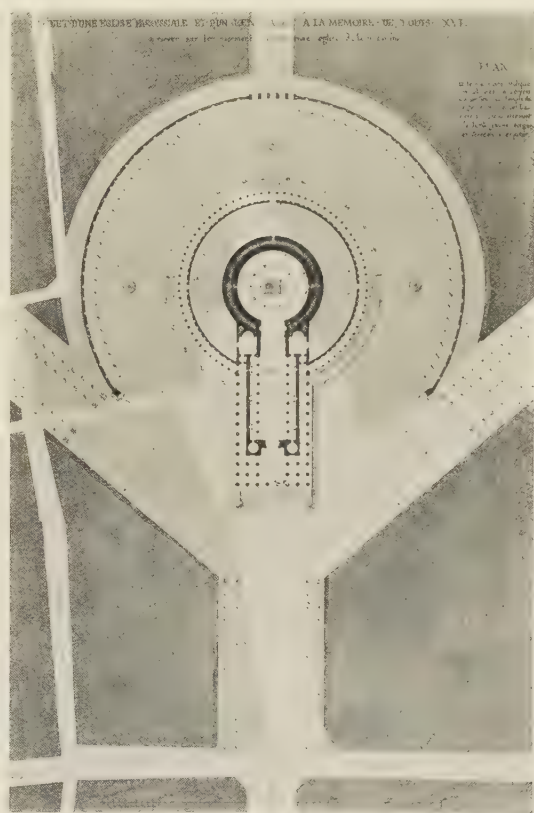
1. Discours de Raoul Rochette, à la séance de l'Académie des Beaux-Arts du 24 décembre 1853. Paris, impr. Firmin-Didot.

de 1816, présenté à quelque ministre et non retenu ; jugé cependant assez intéressant pour que son auteur ait été encouragé à se mettre sur les rangs à la nouvelle du concours.

Alors, Achille Leclère entendit débiter par un coup d'éclat. Tenant peu de compte des restrictions du programme, conseillé peut-être par les notabilités académiques, il entassa Pélion sur Ossa, c'est-à-dire que, reprenant à son compte certains programmes antérieurs, notamment celui de Vaudoyer pour le Temple de la Gloire<sup>1</sup>, il maria, lui aussi, le temple grec au Panthéon latin. Son projet avait certes de la grandeur, surtout intérieurement : franchi le péristyle, la file des colonnes de la *cella* menait à la rotonde surélevée à laquelle on accédait par de larges degrés et qui recevait de la lanterne percée au centre du dôme un jour d'une qualité spéciale, bien fait pour accuser le caractère des cénotaphes royaux et les décorations accessoires de bonnes proportions et d'un excellent dessin, ainsi qu'on en peut juger par les reproductions ici données.

Malheureusement, adopter le projet d'Achille Leclère, c'était apporter des modifications profondes dans les fondations, doubler la longueur du monument, presque tripler les dépenses raisonnables.

1. Sur le projet très intéressant de Vaudoyer, cf. *Annales du Musée*, vol. XV, 3 planches. Il en existe un tirage à part.



PLAN DU PROJET D'ÉGLISE ET DE CÉNOTAPHE  
A ÉLEVER SUR L'EMPLACEMENT  
DE L'ANCIENNE ÉGLISE DE LA MADELEINE  
LAVIS PAR ACHILLE LECLÈRE  
(Appartient à M. Ch. Saunier.)

ment prévues ; en fait, recommencer sur de nouveaux frais un édifice qui avait eu des débuts difficiles, bien propres à rendre prudents ceux qui n'étaient pas absolument convaincus de la durée des intentions nouvelles et qui n'eurent, en effet, qu'un temps, puisque, la Chapelle expiatoire élevée, la Madeleine redescendit au rang de simple église paroissiale. On comprend, dès lors, le rejet d'un tel projet.

Pour Achille Leclère l'occasion favorable ne se présenta plus<sup>1</sup>. Il construisit ou restaura quelques châteaux, éleva une maison particulière place Lafayette, et, rue Albouy, les hôtels des peintres Blondel et Abel de Pujol, donna le dessin des tombeaux de Casimir Perier, du général Gobert et de Cherubini ; mais, en définitive, il ne trouva la notoriété qu'avec l'atelier d'élèves qu'il avait ouvert en 1815, qu'il dirigea jusqu'à sa mort, et dont les succès lui assurèrent un fauteuil à l'Institut. C'est de l'atelier de ce parfait classique — juste appréciateur et prédicateur de l'importance des proportions<sup>2</sup>, — que sortirent quelques-uns des architectes qui se spécialisèrent avec éclat dans la restauration des monuments historiques, et notamment Viollet-le-Duc, auquel Leclère aurait, dit-on, conseillé l'étude des monuments français. Or cette étude devait l'orienter vers des recherches dont son professeur ne soupçonnait ni la portée, ni les conséquences.

Revenons au concours ou, plus exactement, au jugement des projets à la réunion desquels le chevalier Bruyère s'était employé. Le 22 mars 1816, il est en état de renseigner le ministre Vaublanc. Sans rien préjuger de la décision que doivent prendre le Conseil des Bâtiments civils et, en dernier ressort, le roi, il laisse entendre qu'il a entre les mains un projet sinon parfait, au moins très parent de celui qu'on peut désirer et qui a recueilli l'approbation « des architectes les plus distingués par leurs talents et la pureté de leur goût » :

Ce projet, à l'avantage de conserver les constructions existantes, joint le mérite essentiel de placer si heureusement les monuments expiatoires qu'ils deviendront en quelque sorte des parties capitales de l'édifice qui semblera avoir été élevé spécialement pour les recevoir<sup>3</sup>...

1. Il fut cependant admis à participer au concours restreint ouvert en 1822 à l'occasion de la construction de l'église Notre-Dame-de-Lorette. Ce fut le projet de Lebas qui réunit les suffrages.

2. Baltard, *L'École de Percier* (Séance de l'Académie des Beaux-Arts du 15 novembre 1873). Paris, imp. Firmin-Didot.

3. Archives Nationales, F 43, 4149.

PROJET D'UNE ÉGLISE ET D'UN CÉNOTAPHE A LA MÉMOIRE DE LOUIS XVI

à élever sur l'emplacement de l'ancienne église de la Madeleine

COUPE



PROJET D'UNE ÉGLISE ET D'UN CÉNOTAPHE A LA MÉMOIRE DE LOUIS XVI  
A ÉLEVER SUR L'EMPLACEMENT DE L'ANCIENNE ÉGLISE DE LA MADELEINE (COUPE)  
LAVIS PAR ACHILLE LECLERE

(Appartient à M. Ch. Saunier.)

Les plans d'Achille Leclère, avec leurs extensions et leurs modifications profondes aux constructions déjà élevées, étaient dès lors condamnés.

Ce jugement préalable fut, en effet, confirmé par le Conseil des Bâtiments civils réuni le 28 mars, sous la présidence du chevalier Bruyère assisté de Heurtier, comme vice-président; présents : Rondelet, Garrez, Norry. De Gisors était en mission, mais peut-être pourrait-on chercher ailleurs la vraie raison de son absence : il avait mis la main à l'un des projets et ne pouvait être juge et partie.

Ils n'étaient au reste pas nombreux, ces projets. En dépit du désir exprimé par Vaublanc dans sa lettre du 10 février de voir demander des dessins et des plans à « plusieurs architectes habiles », le Conseil n'avait qu'à en examiner trois : celui d'Achille Leclère, coté A, « remis par le Ministre » ; les deux autres, cotés B et C, de Vignon qui, pour mettre plus de chances de son côté, avait envoyé un projet qui était son œuvre seule, et un second modifié sur les conseils de Gisors, Labarre et autres. Les suffrages de la Commission allèrent, en effet, à ce dernier, ainsi qu'il appert du procès-verbal de la séance :

Le Conseil ayant comparé entre eux les trois projets qui lui ont été présentés par M. le Directeur des Travaux publics de Paris, a remarqué que le projet coté A nécessitant la destruction d'une très grande partie des fondations, faisant pressentir une trop grande dépense, il croit devoir donner la préférence au projet C qui est une modification de celui B, et conclut à ce que le projet C soit présenté à l'approbation de Son Excellence<sup>1</sup>.

Le choix du Conseil des Bâtiments civils fut porté à la connaissance du ministre par le chevalier Bruyère, dans un rapport qui résumait l'historique de la mission à lui confiée, en même temps qu'il expliquait les raisons du choix du Conseil :

Paris, le 11 avril 1816.

Monseigneur,

Votre Excellence m'ayant chargé de faire rédiger des projets pour l'achèvement de l'Église de la Madeleine, je m'étais empressé de m'en occuper et de recueillir les avis des architectes les plus distingués par leurs talents.

Ils s'étaient réunis en faveur d'un projet en esquisse que j'eus l'honneur de mettre dernièrement sous vos yeux, et vous voulûtes bien, à cette occasion, me faire connaître plus particulièrement les vues de Sa Majesté et les vôtres notamment en ce qui concerne la conservation des fondations qu'il eût été trop affligeant de voir reconstruire pour la quatrième fois.

1. Archives Nationales, F 13, 1149.

En conséquence de ces explications, je dressai un petit programme dans lequel je posai pour bases cette condition essentielle et celles contenues dans les différentes lettres que Votre Excellence m'a fait l'honneur de m'écrire relativement à la reprise des travaux de cette Église.

Pour arriver plus promptement et plus sûrement à un résultat satisfaisant, je crus devoir consulter le Conseil des Bâtiments civils et je lui transmis ce programme accompagné de trois projets, dont le 1<sup>er</sup>, coté A, est l'ouvrage de M. Leclerc, et m'a été remis par Votre Exc. Le 2<sup>e</sup>, coté B, a été présenté par M. Vignon, architecte actuel de la Madeleine.

Le 3<sup>e</sup>, coté C, est une modification du précédent, faite d'après les observations de plusieurs architectes distingués, au nombre desquels sont Mrs Gisors et Labarre qui ont jugé plus convenable d'aider leur confrère de leurs conseils que de se ranger parmi ses concurrents.

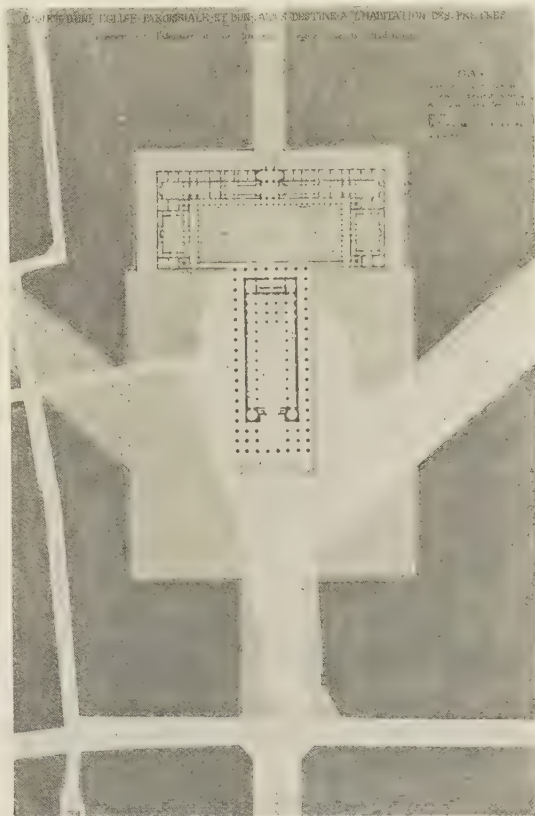
Le dernier projet a obtenu l'assentiment unanime des membres du Conseil, dont l'avis est joint à ce rapport.

Je n'ai pas besoin de faire observer à Votre Excellence que ce nouveau travail, quoiqu'il ait été jugé préférable aux

autres, devra être soigneusement revu et étudié dans toutes ses parties, avant de subir l'examen définitif.

En attendant, je vais exposer avec quelques détails, les considérations qui ont déterminé les suffrages du Conseil et les architectes consultés en faveur des principales dispositions de ce projet...

Celui de M. Leclerc suppose des changements importants dans les fondations et donnerait lieu à des constructions additionnelles d'une telle étendue



PLAN DE L'ÉGLISE PAROISSIALE ET DU PALAIS  
A ÉLEVER SUR L'EMPLACEMENT  
DE L'ANCIENNE ÉGLISE DE LA MADELEINE  
L'AVIS PAR ACHILLE LECLÈRE

(Appartient à M. Ch. Saunier.)

que la dépense de l'édifice, déjà considérable, serait peut-être triplée; cette remarque suffit, je pense, pour dispenser de pousser plus loin l'examen de la production de M. Leclerc<sup>1</sup>...

Tel fut l'avis du roi, qui jugea en dernier ressort. Vignon, après que son plan eut été soigneusement revu et étudié, demeura maître des bâtiments de la Madeleine, dont les travaux furent d'abord menés avec activité : « Vous n'aurez pas un instant à perdre », écrit Vaublanc à Bruyère à la date du 20 avril, « et il faut que *dès aujourd'hui* nos ordres soient donnés. » Et Bruyère répond courrier par courrier que « lundi prochain il y aura des ouvriers sur l'atelier<sup>2</sup> ».

Ce beau zèle devait se ralentir, et il arrivera un moment (1820) où Vignon, découragé, écrira : « Ceux même qui sont dans la force de l'âge ne peuvent plus espérer voir arriver ces travaux à leur perfection. » Ils continuèrent, cependant, et lorsque Vignon mourut en 1828 le monument accusait sa physionomie; mais c'est son inspecteur, Huvé, devenu son successeur, qui en poursuivit l'achèvement. Il ne prit fin, quant à l'architecture, qu'aux environs de 1833; et beaucoup plus tard, en ce qui concerne la peinture et la sculpture. L'agence des travaux de la Madeleine était définitivement dissoute le 1<sup>er</sup> janvier 1846.

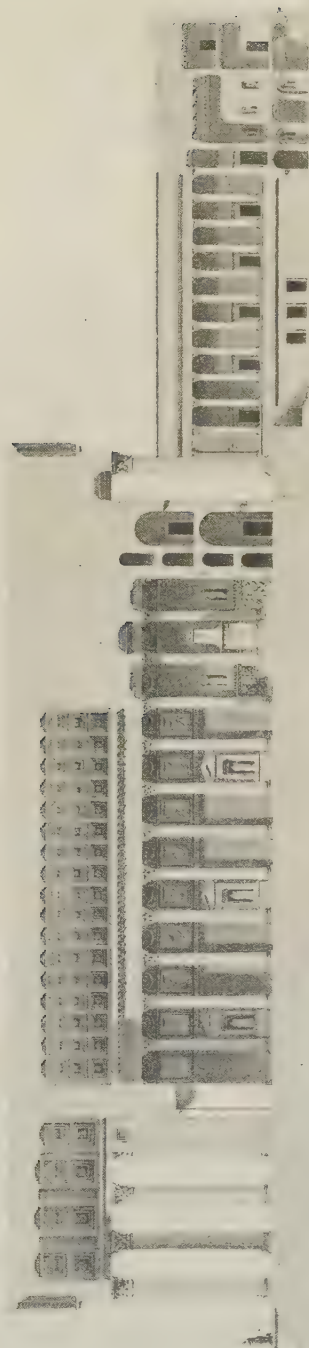
Les lavis que nous possédons sont au nombre de cinq ; deux, un plan et une coupe, concernant le *Projet d'église paroissiale avec cénotaphe à la mémoire de Louis XVI*. Une inscription placée sur le plan fait connaître que la teinte noire indique les colonnes conservées du portique du Temple de la Gloire. Il s'agit du double rang de colonnes du péristyle et des colonnes qui supportent, sur les façades latérales, l'architrave. Tout le reste, teinté de rouge (ainsi les colonnes de la *cella*), suppose un travail neuf. D'autre part, la construction de l'édifice avec dôme contenant le cénotaphe, aurait entraîné d'importantes expropriations, — teintées en jaune sur le plan et cernées d'un léger trait noir, — dont la superficie est à peu près représentée maintenant par l'arrière-place de la Madeleine, du côté de la rue Tronchet, alors prévue, mais non percée. Le futur boulevard Malesherbes est également amorcé sur le plan; la rue Royale entre l'église et la rue Saint-Honoré est à rectifier, surtout sur le côté gauche où subsistent encore, malgré l'alignement

1. Archives Nationales, F 13, 1149.

2. *Ibid.*

PROJET D'UNE ÉGLISE PAROISSIALE ET D'UN PALAIS DÉPUTÉ A L'ANNEXATION DES RÉGIONS  
 A dresser sur l'emplacement de l'ancienne église de la Madeleine

GOUPE



COUPE DU PROJET D'ÉGLISE ET DE PALAIS A ÉLEVER SUR L'EMPLACEMENT DE L'ANCIENNE ÉGLISE DE LA MADELEINE  
 LAVIS PAR ACHILLE LECLÈRE  
 (Appartient à M. Ch. Saunier.)

maintenant réalisé, les vieux bâtiments qui entourent le marché d'Aguesseau. — Le projet en coupe s'explique de lui-même. On ne peut qu'en souligner l'élégance, les excellentes proportions de ses parties.

Trois lavis concernent le *Projet d'une église paroissiale et d'un palais destiné à l'habitation des prêtres à élever sur l'emplacement de l'ancienne église de la Madeleine*. Les constructions en plan forment le *tau* grec ; par leur ampleur elles ne sauraient moins faire que d'abriter un pape, un légat ou quelque autre dignitaire de grande autorité. Elles eussent aussi absorbé plus que l'actuelle arrière-place de la Madeleine. Aussi pensons-nous que ce projet ne répondit jamais à une réalité.

Quant à la coupe qui présente la particularité de ne pas être pourvue du dôme cher à l'École, et d'avoir, au contraire, un chœur à voûte basse, elle révèle que, lorsque Achille Leclère exécuta ce projet, il n'était pas question d'y faire place à des cénotaphes royaux. Ces études sont donc antérieures au concours de 1816.

Aucun de ces lavis n'est signé, mais ils ont une parenté certaine avec ce que nous connaissons de Leclère. Nous les rencontrâmes, d'ailleurs, dans un portefeuille qu'une inscription signalait comme ayant appartenu à Viollet-le-Duc et ayant été par lui abandonné lors du déménagement consécutif à son départ de la rue des Saints-Pères. Et, de fait, nous trouvâmes en même temps une aquarelle qui criait la main du maître, un de ces panoramas de montagnes qui marient la rigueur d'un relevé architectural à un sens très vif des valeurs colorées.

Rien d'étonnant à ce qu'un projet intéressant une église parisienne soit passé des mains d'Achille Leclère dans celles d'un de ses plus notoires élèves.

CHARLES SAUNIER





LES CUISINES AU CAMP DES PRISONNIERS  
D'APRÈS L'EAU-FORTE ORIGINALE DE M. CLAUDIUS DENIS

## LES ESTAMPES ET LA GUERRE

(DEUXIÈME ARTICLE<sup>1</sup>)

### LES DOCUMENTAIRES



HINDOU AU CAMP ANGLAIS  
D'APRÈS LA POINTE SÈCHE ORIGINALE  
DE M. ACHILLE OUVRÉ

Les documentaires sont ceux qui retracent ce qu'ils ont vu, sans y ajouter de leur propre fonds, ou, du moins, — soyons prudent! — sans y trop ajouter. Les croquis d'albums sont de cet ordre. Nous avons parlé des *Croquis de campagne* de M. Bernard Naudin; il y en a d'autres. Un des premiers publiés a été *L'Armée britannique au camp de Rouen (1914-1915)*, 57 croquis pleins de vie et de vérité de M. Marcel Cosson. Puis, *Les Fusiliers marins au front des Flandres*, 32 dessins, croquis et aquarelles, reproduits en fac-similé, où M. Fouqueray est varié, spirituel, évoca-

teur, coloriste, plein d'une adresse de bon aloi. De M. Maurice Orange, *Croquis de guerre*, simples photographies de ses dessins, pris à l'arrière du front; de M. Mantelet-Martel, *Les Hauts-de-Meuse*,

1. V. *Gazette des Beaux-Arts*, 1917, p. 75.

*hiver de 1914*, 24 dessins, si bien reproduits en cliché direct, qu'ils ont l'aspect de croquis lithographiques (M. Mantelet-Martel a improvisé aussi une eau-forte, *Fey-en-Haye et le Quart-en-Réserve*, sur un morceau de zinc provenant d'une boîte à cartouches; une tristesse infinie se dégage de cette planche, toute couturée, comme une face blessée, de traits non voulus). M<sup>lle</sup> Olga Bing se montre, dans ses *Gestes d'infirmières*, simple et d'un grand charme d'intimité. M. Jean Berne-Bellecour publie des *Souvenirs du front* habiles et bien dessinés, mais sans grande émotion; de même, M. Louis Dauphin, dans son *Front Nord : armée de terre et de mer*. M. René Préjelan est plus nouveau, au moins comme sujets, dans ses *Croquis d'aviation en Macédoine*, avec une facture cursive, audacieuse, souvent expressive, parfois incorrecte. M. Sem fait preuve, dans *Quelques croquis de guerre*, d'un œil pénétrant qui saisit du premier coup le caractère et la silhouette typiques, avec une pointe d'humour qu'il a peine à réprimer. M. Georges Victor-Hugo, dans son *Album de soixante croquis et dessins sur la guerre*, a fait excellemment reproduire par M. André Marty les meilleures pages de sa belle exposition, en février 1917, au Pavillon de Marsan; on y retrouve ses grandes qualités d'atmosphère, de couleur, de précision « horaire » à la Van de Velde, de poésie et d'exactitude; chez lui, la nature met sur l'horreur et la dévastation son voile de charme; elle absorbe l'homme et ses tristes actions. M. G. Scott, sous le titre de *Le Soldat français pendant la guerre*; M. le commandant Réquin, dans *Silhouettes du front*, préfacées par Joffre en personne; MM. W. Laparra et A. Vallée, dans *40 croquis, dessins et aquarelles*, sont d'exactes reporters, qui renseigneront valablement les illustrateurs de l'avenir. M. P. Mahler a traité un sujet spécial, — et je crois qu'il est le seul à l'avoir traité : *Nos chiens sur le front*. On voit dans cet album le chien des Pyrénées, le briard, le bouvier des Flandres, le grœnendael, etc. Soyons justes pour les animaux! Ne le soyons pas moins pour nos ennemis désarmés : M. A. Rouveyre a croqué *Quelques prisonniers allemands* (mais P.-E. Vibert n'a pas gravé, comme d'habitude, ces dessins), et l'auteur s'est contenté d'être « caractériste ». Aurait-il épuisé sa puissance satirique sur le *Gynécée* (les femmes) et sur *Carcasses divines*? MM. Brun, Bénigni et Bouchet fixent les uniformes de cette époque qui en a tant vu, ce qui donne à leur travail un certain intérêt. Enfin M. Lucien Jonas a publié aussi trois albums documentaires de dessins : *Les Armées de l'Est* (mars-avril 1915); *Armée anglaise* (juin 1915); *Verdun* (avril 1916).







Cambarmement - Brax (Creuse.)

1911  
reuter



Tous ces albums sont formés de dessins reproduits par les procédés héliographiques. On ne saurait nier leur fidélité et leur apparence, inquiétante parfois, d'originaux. Ils sont comme un miroir qui reflète, mais en éloignant et en atténuant. Nous leur préférons les œuvres de gravure ; elles ont plus de franchise et de saveur.

Ainsi les *Hindous au camp anglais*, de M. Achille Ouvré, un artiste difficile pour lui-même, par suite peu abondant, mais varié, dont l'œuvre, imprégné des plus grands souvenirs, sans l'ombre de pastiche, est foncièrement original. On se souvient de ses grands portraits à la pointe sèche en couleurs, à la Société Nationale, où se mêlaient les influences conjuguées d'Holbein et de Sharaku, le peintre des acteurs du Nippon. Son nouvel album est composé de 12 planches, dessinées avec beaucoup de fermeté et de sensibilité, et fac-similées à la pointe sèche, dont l'artiste use sans barbes, à la manière des burinistes. C'est nerveux, sobre et de rare qualité<sup>1</sup>.

Rabatjoi, — pseudonyme funambulesque d'un très méritoire artiste, M. le capitaine d'artillerie Joubert, — a lithographié, avec une liberté de crayon alliée à un dessin plein de spontanéité savoureuse, 50 planches qui composent un album du plus vif intérêt : *Quelques dessins sur la guerre*. Il possède tour à tour le pittoresque, l'ampleur et l'émotion ; il fait souvent songer à M. Steinlen et, par la tache de couleur, à M. Raffaëlli.

Les croquis de M. Renefer sont d'un graveur-né, en dépit d'un soupçon de système qui consiste à marquer vigoureusement les personnages de premier plan et délicatement, en blondeur, les paysages dans lesquels la scène se déroule. *Sur le front* et *Pendant le combat* (Somme) (15 planches chacun), décèlent une pointe alerte et colorée. Pas de dessin préalable : un simple croquis indicateur, puis l'exécution directe sur le cuivre ; improvisations qui ont le charme et la vivacité des improvisations. Un autre album, *Des Hauts-de-Meuse en Alsace* (11 planches et 1 couverture), est composé de dessins sur papier-report décalqués sur la pierre, celle-ci retouchée par l'artiste. M. Renefer s'essaye donc, avec un égal bonheur, dans deux techniques différentes, l'eau-forte et la lithographie, mais l'eau-forte semble avoir pour lui un sourire plus avenant.

A M. Renefer son éditeur avait envoyé des cuivres ; M. Armand Guéritte, architecte de profession, pour débiter dans l'eau-forte,

1. Ouvrage édité par l'artiste, 4, rue Cassini.

fabriqua lui-même son matériel d'aquafortiste. M. Bissière le raconte dans une intéressante préface à l'album : *Mes loisirs dans la fournaise*, 50 eaux-fortes originales documentaires. M. Guéritte exécuta sa première planche sur un morceau de chèneau en zinc, qu'il découpa avec un couteau à la mesure de sa cartouchière, qu'il polit avec de la toile d'émeri et du charbon de bois. Cela fait, il lui fallait un vernis, une pointe, un mordant : le vernis lui fut fourni par la cire d'un cierge (procédé que M. Ch. Cottet avait déjà employé), la pointe fut une aiguille (l'instrument même avec lequel Desboutin fit ses admirables pointes sèches), le mordant, de l'esprit de sel. Ces moyens de fortune lui ont donné des résultats un peu gris en commençant, mais qui se corrigent par la suite.

M. Brouet nous donne, lui aussi, et sans attendre, ses *Impressions de guerre*. C'est une série précieuse de planches à la pointe, à la pointe sèche remordue (c'est-à-dire que la pointe, dépassant le vernis, attaque le métal qui se trouve déjà entamé quand l'acide intervient) et à la roulette. M. Brouet se sert de la roulette avec infiniment d'adresse. Il en obtient des effets de teintes légères et transparentes : *Siestes de fugitifs*, *Campements à l'arrière*, *La Manille*, *Troupiers en marche*, *En sentinelle*, *Exode*, etc. Ce sont les sujets pour ainsi dire classiques de cette guerre, que chaque artiste voit avec son tempérament.

M. André Devambez n'a pas voulu rester en arrière de tant de concurrents que la guerre a révélés. Il n'avait jamais fait d'eau-forte ; il s'y est mis délibérément. Un de plus ! Dirons-nous qu'il y excelle ? Il en serait le premier surpris. M. Devambez a l'âme d'un peintre ; il n'a pas encore celle d'un graveur. Il cherche à rendre la couleur par des teintes, ignorant sans doute que, dans l'estampe en noir et blanc, la couleur est un effet d'opposition entre la lumière et l'ombre, un effet de franchise, de parti nettement adopté, et qu'il faut être très fort pour couvrir une planche d'aquatinte et de roulette, tout en lui conservant son caractère de gravure. M. A. Devambez, dans son album *12 eaux-fortes*, a multiplié les techniques, sans obtenir plus d'effet qu'un Lançon avec sa seule pointe, pour prendre une comparaison dans la précédente guerre. Mais M. A. Devambez est trop artiste pour ne pas être intéressant. Sa vision originale, sa science très réelle, son dessin personnel, rendent son album parfaitement digne d'attention et même d'éloge. Sa planche *Le Charbon*, une des mieux venues, montrant la queue des gens sans feu, sinon sans foyer, devant Bernot, est un document sur Paris

autant que sur la guerre; *Les Réserves* sont du bon Devambez, tel que nous le connaissons et l'aimons; *Le Fou*, gesticulant, seul, dans la rue aux maisons incendiées et effondrées m'a rappelé certaine planche d'un graveur mort en 1913 et qui avait autant de talent que d'imagination : Eugène Viala.

M. Robida — on est un peu surpris de rencontrer ici le nom de cet imaginaire — M. Robida a publié, d'abondance, eaux-fortes et lithographies. Un album de 7 eaux-fortes est intitulé *Autour de*



Devambez édit.

LE CHARBON, D'APRÈS L'EAU-FORTE ORIGINALE DE M. A. DEVAMBEZ

*Compiègne*, un autre, de 12 planches : *Retrouvailles de guerre*. L'artiste les qualifie lui-même de documentaires. La série des lithos n'est pas moins nombreuse : *Villes martyres*, *Belles villes gauloises entre Rhin et Moselle*, celle-ci rappelant les illustrations du *Voyage en France* du baron Taylor. Ce sont *Strasbourg*, *Colmar*, *Thann*, *Spire*, *Trèves* : M. Robida étend notre irrédentisme ! Naturellement, toutes ces planches sont pleines de pittoresque ; elles en ont beaucoup, quelquefois trop. Ce trop est l'écueil de la facilité.

M. Gabriel Belot, graveur sur bois d'un beau tempérament, qui se fit récemment connaître par un petit volume, *L'Ile Saint-Louis*, dont il était à la fois l'illustrateur, le graveur, l'imprimeur et l'écrivain — dans les deux sens du mot, car il grava sur bois son

propre texte, — M. Gabriel Belot a dessiné d'un trait puissant un album, *Permissionnaires*, qu'interpréta M. Eug. Dété, en dix bois camaïeu. M. Desbarbieux, nous offre un cahier de 12 eaux-fortes sur *Verdun*, prises avant la bataille, vues et scènes militaires, — et nous arrivons, la série des albums épuisée — mais on en publie tous les jours! — aux planches séparées qui, elles aussi, continuent à naître avec une abondance que rien n'entrave.

M. Jouas n'a que deux eaux-fortes : *Les Combles de Notre-Dame*, que frappa la bombe d'un *taube* le 11 octobre 1914, et *La Flottille de la Seine*, qui se presse, inutile, le long de « nos quais déserts ». Ce sont deux bonnes planches. M. Besson-Dandrieux s'essaye au vernis mou : *La Relève des garde-voies* et « *Aux patates!* ». M. Gustave Pierre débute dans l'eau-forte par sept planches importantes, effets de lumière imprégnée d'ombre, où se meuvent des choses qui sont des hommes. M. Pierre a un tempérament de graveur. M. Migonney a un bois au canif, *Soldat mangeant la soupe*, d'un excellent dessin, et M. Kayser, déjà réputé comme aquafortiste, un *Jeune blessé pansé à la tête*, qui figura au Salon des Armées de 1917.

Ce qui se passe dans les camps de prisonniers en Allemagne est assez mal connu. On sait que l'on y souffre, que l'on y meurt, que la misère physiologique s'y greffe sur la misère morale et que détruire l'homme désarmé est un des buts des civilisés de la « Kultur »; — mais la vision de ces choses, nous ne l'avions pas. M. André Warnod en avait donné par la plume, par le crayon et par la litho en couleurs une première idée; M. Maurice Decroix s'était contenté de faire sept bons portraits à l'eau-forte de ses camarades et de ses geôliers; M. Touchet, de non moins bons cuivres pittoresques, avec ses souvenirs d'internement; il appartenait à M. Claudius Denis de nous apporter un émouvant et irrécusable témoignage de ces tristesses.

M. Claudius Denis a été ramassé, évanoui, sur le champ d'invasion et rapatrié en 1915, au titre de grand blessé. Triste privilège, mais privilège cependant, puisqu'il a pu échapper ainsi à cette captivité cruelle auprès de laquelle les plombs de Venise ou les rigueurs du Spielberg nous semblent des contes d'enfants. Cet artiste était avant la guerre un peintre épris des décorations dans le goût du XVIII<sup>e</sup> siècle; il avait Watteau pour maître et rêvait de faire revivre sa grâce dans des compositions modernes. Ce qu'il vit dans les enceintes désolées de ce qui fut l'âpre forêt hercynienne, changea son orientation. Il prit des croquis, les uns pittoresques :







les réserves

Devambez éd.

# LES RÉSERVES

D'APRÈS L'EAU-FORTE ORIGINALE DE M. A. DEVAMBEZ



*L'Heure de la soupe, Le Chanteur russe, Dimanche au camp, Le Repas, Russes prenant le thé, Cuisines au camp des prisonniers, etc.*, les autres dramatiques : *Les Affamés, Les Contagieux, Les Malades, Les Punis, etc.*, lamentables et troublantes visions, reflets d'indicibles angoisses ! *L'Heure de la soupe*, dans le soir qui tombe, où l'on voit les malheureux Russes lécher leurs assiettes pour ne rien perdre de cette indigne nourriture, est aussi triste que *L'Heure de la visite*, où plusieurs centaines de malades font la queue, en plein hiver, à la porte d'un lazaret *de douze lits* ! C'est pourquoi il y a tant de cadavres par terre et de fiévreux, agenouillés de faiblesse, dans la boue glacée. *L'Anglais mort au poteau*, attaché, sous la neige, est sinistre !... Ce sont des réquisitoires, mais en même temps des documents psychologiques. Ils dénoncent la persistance de l'esprit qui animait la horde ancestrale. Ne descendent-ils pas du « Hun stupide, à la peau sale et rance », ces reîtres arrogants qui, « l'œil plein d'une basse fureur », hurlent à des blessés *aux bras* : « Nous sommes des officiers ! Vous devez nous saluer ! »

De ses croquis, M. Claudius Denis a fait des eaux-fortes. Ce sont des planches fort bien composées, lourdement mordues, colorées d'un grain ou d'un frottis de papier de verre. Nulle habileté, au moins dans les premières, mais la science vient à chaque nouvel effort. Au début, que le vernis crève et que l'acide crible le métal, comme dans *Le Repas*, l'artiste n'a cure. Ce sont des accidents sans gravité foncière. Ce qui importe plus que la réussite de la morsure, c'est ce que renferme le dessin : la fièvre, le besoin de dire ce qui est, comme cela est, sans autre préoccupation que l'expression totale de la pensée.

Nous avons aussi les cubistes ! M. André Mare intitule un album de 24 lithographies : *Dessins faits aux Armées*. Je ne croyais pas que l'exécution cubiste appartint au carnet de poche ; mais l'artiste affirme qu'il a fait ses dessins « aux armées » : nous devons le croire ; et, pour le surplus, nous ne discuterons pas sur le cubisme, qui est moins de l'art que de l'artifice.

La province aussi a vu d'intéressantes manifestations. Troyes, Toulouse ont organisé des expositions de guerre. La ville de Rouen, devenue Cosmopolis, a fait œuvre plus originale : elle a consigné, dans ses *Cahiers de guerre*, son mouvement artistique et, dans un album, *Rouen pendant la guerre*, illustré par divers artistes de 25 estampes et croquis, elle a reproduit les scènes de la vie militaire qui se déroulaient dans ses rues pittoresques. Ces deux publications ont été éditées par un homme de goût, M. Lucien Wolf.

## LES PAYSAGISTES



AUX ENVIRONS DE MEAUX,  
BOIS ORIGINAL  
DE M. P.-E. COLIN<sup>1</sup>

Les paysagistes se rangent à côté des documentaires et situent les grands faits de la guerre : Liège, Anvers, Louvain, Dinant, Ypres, Dixmude, Gerbeviller, Reims, Arras, Soissons, etc. Ce sont trop souvent des eaux-fortes en couleurs, d'encre monotone, et à peine plus intéressantes que des cartes postales. Il y a donc à choisir. MM. H. Dupont, Charles E. Flower, Glaf, Laplace, Sénéchal, Mansart, requièrent l'attention à des titres divers.

M. Acham a dépeint *La Cour de l'Hôtel de Ville d'Arras après le bom-*

*bardement*, dans une grande eau-forte à la Brangwyn, lequel a également influencé M. Grandgérard dans son *Église d'Everdinghe*, et M. Gilsoul dans le *Sac de Louvain*. On doit encore à M. Grandgérard un album de dix eaux-fortes en noir, *De l'Yser au Vieil-Armand*, paysages et vues de monuments, et à M. Gilsoul de calmes coins des Flandres. Les douze petites planches de M. Geo Doris (*Hatton-châtel*, *Les Hurlus*, etc.) auraient gagné à n'être point apprêtées avec le « fond de cuisine » des imprimeurs chromistes. M. Frank Boggs a gravé à l'eau-forte dix vues de monuments détruits, réunies en un album : *Dans les ruines*. M. Dauphin nous montre le fameux *Moulin de Ramscappelle* et l'*Église de Lampernisse*, tels que les ont dentelés les obus allemands ; M. Ch. Pinet, *La Porte de Verdun* avec *La Cathédrale*, eau-forte ; M. Mayeur, *La Chapelle de Notre-Dame-de-Lorette* ; M. Guinier a fait de *L'Église d'Albert* effondrée une lithographie désolée et éloquente ; M. Lucien Gautier, chantre grandiose des cathédrales, ne pouvait rester indifférent à la mutilation de leur reine, la cathédrale de Reims ; l'eau-forte que ce vandalisme a inspirée s'accompagne d'un sonnet d'Edmond Rostand. M. L. Gautier a repris la tradition du Piranèse. Il était bien le seul artiste qui pût se permettre d'agrandir sa gravure à la dimension d'un tableau, parce qu'il a la science de la mise en place et de la répartition des taches. Il voit en peintre, et exécute en graveur.

1. Extrait de l'ouvrage *La Bataille de l'Ourcq*.

M. Maxime Maufra, dont l'œil est particulièrement sensible à la couleur, et qui a publié des eaux-fortes d'une rare qualité, n'en a fait qu'une sur les événements présents : *La Tombe de Péguy*. La planche est en noir ; seul le drapeau, qui désigne l'emplacement funèbre, claironne son bleu, blanc, rouge, comme un appel strident. M. Maufra a publié, en outre, un album de lithographies : *Paysages de guerre* sur le front de l'Yser, Dunkerque, Calais, etc. : paysages bien dessinés, pleins d'atmosphère, de fluidité, de gravité et de gran-



LE PARC AUX BŒUFS DU BOIS DE BOULOGNE (SEPTEMBRE 1914)  
D'APRÈS L'EAU-FORTE ORIGINALE DE M. VERGÉSARRAT

deur. De même, M. Victor Prouvé est allé relever, dès le désastre accompli, l'aspect de *Gerbeviller détruit*. Ses huit lithographies ont l'éloquence des choses vues et sa grande science a parfaitement servi son émotion. A Senlis incendié s'est attaché M. Maurice Bompard dans son *Moulin des Carmes*, eau-forte tragique d'où le souvenir de Brangwyn n'est pas absent. M. Luigini, délaissant la résine, illustre d'une pointe sensible et qui fait une belle part au papier, lumière de l'estampe, le dernier livre d'Émile Verhaeren, *Paysages disparus*. Ce titre du puissant poète, dont M. A. de Sous-Lopès a gravé à l'eau-forte un remarquable portrait, pourrait être aussi celui des 14 eaux-fortes de l'excellent peintre des petites villes flamandes, M. Albert Lechat, sur Ypres, Dixmude et Nieuport. Il a intitulé son album *Avant la rafale*, et c'est la même idée sous une autre expression.

M. Léopold Poiré, dans de petites planches, trait et grain, s'est inspiré, lui aussi, de *Flirey*, *Gerbeviller*, *Reims*, *Léomont*, etc., et il est très bon. M. Henri Marret, dans sept eaux-fortes encore un peu rudes, faute de science, mais pleines de sentiment et bien ordonnées, nous parle du Mort-Homme, de l'Argonne, de Douaumont, de Verdun. Lepère n'est pas sans influence sur son talent.

Notons encore MM. Perrin, Waidmann, Salles, Angis, Gor (*Belloy-en-Santerre*, *Fleury*, *Verdun*, eaux-fortes) et M. Deslignères avec 7 bois au canif franchement attaqués. M. Vergésarrat n'a qu'une seule eau-forte, d'une époque où l'on grava peu : *Le Parc aux bœufs du Bois de Boulogne, septembre 1914*; elle est à la fois rare et excellente, d'un métier savant et supérieur au dessin dont elle procède, ce qui est bien la marque d'un vrai graveur. M. Le Meilleur, à l'occasion de la guerre, exécuta ses premiers bois : *Travaux des champs en temps de guerre*, *Travaux des champs en temps de paix*, *L'Embouchure du Petit-Morin*. M. Le Meilleur, et c'est une révélation, paraît doué d'un véritable tempérament de xylographe. Il a aussi des eaux-fortes : *Vue du château de l'Île*, détruit par les Anglais en septembre 1914; *Reconstruction du pont d'Ussy*, *Aux fils barbelés*. Ces diverses planches, sauf les deux dernières, se réfèrent à la bataille de la Marne.

Aux noms de Renefer, de Guéritte, de Mantelet-Martel, de Laboureur, qui firent, sur le front même, œuvre de reporters-artistes, il faut ajouter, dans l'ordre des paysagistes, le nom de M. Bouroux. M. Bouroux qui, depuis les débuts de la guerre, campe dans la Haute-Alsace, fut de ceux qui reprirent Metzeral et se battirent au « Vieil-Armand ». Il a fixé ses souvenirs en huit eaux-fortes, sous une couverture, également à l'eau-forte, intelligemment traitées, vues par un œil qui sait allier le pittoresque à la vérité. *Sur le front d'Alsace* est précédé d'une courte introduction, écrite et illustrée par l'auteur, où il dit opportunément et en bons termes la signification de ces « vues » évocatrices de gloire, de douleurs et d'héroïsme.

Voici, enfin, M. P.-E. Colin, qui à son œuvre de graveur a ajouté une œuvre d'historien. Au début de la campagne, il réintégra les hôpitaux; le docteur prenait sur l'artiste une revanche utile à nos blessés. Puis, la guerre se prolongeant, il employa ses repos en retournant à ses burins, ce qui nous valut quelques bois, une lithographie et un livre-album : *Les Routes de la Grande Guerre : la Bataille de l'Ourcq*, livre très beau, certainement le plus « étoffé »



TRAVAUX DES CHAMPS EN TEMPS DE GUERRE, BOIS ORIGINAL DE M. LE MEILLEUR

de ces dernières années, car l'artiste n'y a ménagé ni les tirages, ni les illustrations, ni les *agréments* de la page typographique, ni la présentation extérieure. Et M. P.-E. Colin l'a fait seul, lui a donné tout seul son cachet. Pour *La Bataille de l'Oureq*, le graveur-historien est allé sur place, il a suivi pas à pas le combat, a décrit les lieux, en vingt-deux lithographies pleines d'atmosphère et de vérité. Comme il arrive aux bons artistes, la vérité est tellement pittoresque, que l'invention n'eut rien à y ajouter. Ce ne sont que des paysages : l'homme n'y apparaît pas ; il s'y est battu, on voit sa trace par les tombes. A quelques mois de date, les vestiges de la tragédie s'effacent. La fourmi humaine est, de sa nature, réparatrice ; dès que la tourmente est passée, elle relève les murs et recoiffe les maisons. M. P.-E. Colin est intervenu à temps pour noter quelques effets de dévastation. Ce livre-album se décore, en outre, de cinquante-sept bois qui se rapportent à la guerre et forment frontispice, en-têtes, culs-de-lampe, départs de paragraphes, etc. Les lithographies ont été exécutées directement sur la pierre, d'après des dessins très poussés. M. P.-E. Colin, qui jusqu'ici n'avait à son actif qu'une demi-douzaine de lithographies — dont la première : *Le Feu*, date de 1893, — vient d'entrer par la grande porte dans la phalange des lithographes originaux<sup>1</sup>.

#### LES PORTRAITISTES

Les *portraitistes* ne devraient être qu'une section des *documentaires*, si les portraitistes de cette guerre faisaient vraiment du portrait. Mais l'actualité commande aux dessinateurs, et les photographies se trouvent plus facilement que les modèles. Aussi, la plupart des portraits sont-ils négligeables ; il n'y a guère que le portrait-charge qui puisse intéresser, non pour le portrait, mais pour la charge. Des artistes comme MM. Sem, O. Galop, J.-G. Domergue, Rouveyre, d'Ostoya, Léo Labusquière, Leven et Lemonnier, Domin (semi-cubiste et semi-satirique), Bourgonnier (*Ribot* en Juif-errant, portant l'Emprunt sur son dos ; *Ch. Humbert*, en Hercule, roidi sous une masse de canons et de munitions ; *Clemenceau*, en briseur de chaînes, etc.) ; M<sup>lle</sup> Suzanne Doria (les dirigeants austro-allemands sous les aspects variés des fous : le mélancolique, le furieux, le gâteux, etc., comme M. Roubille avait rapproché le tigre, le vautour, le

1. En vente chez l'artiste, 24, Chemin latéral, à Bourg-la-Reine.

chacal, l'hyène et le Boche, dans ses *Bêtes féroces*); M. Fellac (*Les Conscients et Les Inconscients de la Grande Guerre*, deux albums de douze lithos), Gray (*Leurs Caboches, Leurs Uniformes* : procédé en couleurs); René Lefebvre, H. Muller, Sirat, continuateur d'André Gill, qui se répand dans un pamphlet illustré, *La Griffes* — et quelques autres, forment un musée de la caricature, où le sentiment national se renforce de toute la répulsion qu'inspirent les hideuses figures de nos ennemis ou de toute la sympathie que suscite la charge amusante de nos amis.

Il y a pourtant quelques portraitistes sérieux : M. Léandre, avec une très belle et très caractéristique lithographie *ad vivum* de Jules Guesde; M. Raymond Woog, de l'état-major anglais, avec un album de 40 portraits de ses chefs et compagnons de guerre, « *Passed by Censor* »; M. Louveau-Rouveyre, dans une série de dessins, *Études de Boches*, faites sur les prisonniers, où les caractères ethniques sont bien marqués. M. Jean Peské a dessiné à la plume, d'un trait nourri, nerveux et coloré, les merveilleux types des Hindous au repos sur la Côte d'Azur; la beauté grave des visages, la variété des barbes et des coiffures qui différencient les religions et les races, l'exactitude des formes, des angles et des volumes, donnent à cette suite de vingt-cinq grandes figures un triple intérêt d'art, de science et de curiosité. M. Jean Peské projette de graver ces beaux dessins et de les publier en album.

Sous le titre énigmatique de *Une liaison*, M. Pierre Gatier, dont on connaît les savoureuses eaux-fortes en couleurs sur Paris, ses mondanités et ses demi-mondanités, a publié un cahier de dix-neuf portraits de ses camarades de régiment, gravés sur linoléum, procédé dont les Allemands se sont fréquemment servis dans ces dernières années, notamment Thiemann, de Munich. Cette matière remplace le bois, elle est aussi résistante et plus facile à entailler, mais ne peut donner que des effets larges et gras, analogues à ceux que l'on obtient avec le canif sur le poirier de fil.

Parmi les autres artistes qui ont représenté nos grands hommes, nous trouvons MM. H. Le Riche (*Poincaré*, litho), Gardette, (*Joffre*, *Pau*, lithos), Gernot, (*Joffre*, eau-forte), Synave (*L'Union sacrée* : tous nos ministres!), Duvent (*Gouraud et Pau*, *ad vivum*), L. Jonas (*Nos généraux*, extraits de *l'Illustration*), M<sup>lle</sup> Louise Breslau (*Le Capitaine Guynemer*, litho en couleurs) et M. Fritel, qui traça une figure à l'eau-forte de *Miss Edith Cavell*, grave, calme, dans un aspect d'éternité. M. Fritel a gravé également un grand triptyque, *La*

*Guerre*, burin et eau-forte, et une autre eau-forte, *Les Veuves*. La pensée de M. Fritel est toujours philosophique et rien de ce qu'il fait n'est indifférent.

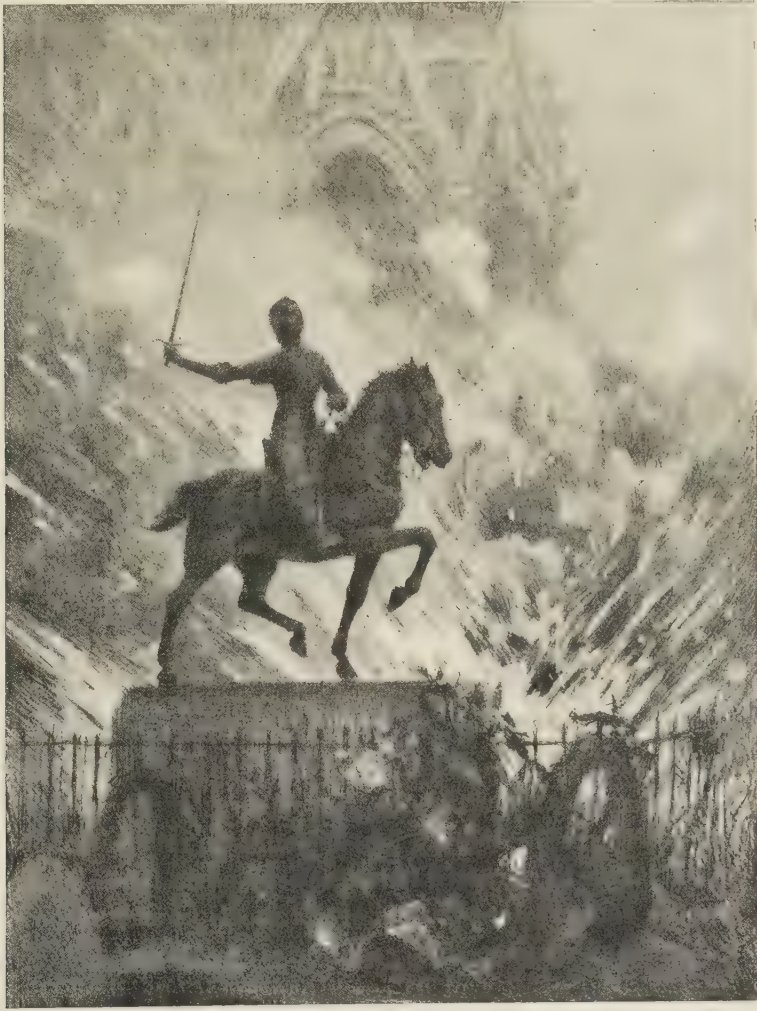
#### BATAILLES ET SCÈNES MILITAIRES

Les dessinateurs de batailles et de scènes militaires proprement dites, nous les verrons après la guerre. Renseignés, non muselés par la censure, libres de placer dans leurs compositions les engins, les drapeaux et les figures historiques qui s'y doivent trouver, ils feront, espérons-le, des œuvres intéressantes, dans la mesure où le sujet est la partie *intéressante* d'un tableau. Pour l'instant, nous en sommes réduits à des imaginations mêlées de quelques parcelles de vérité et de beaucoup de bon vouloir. MM. Bénigni, Job, Debat-Ponsan, Lorenzi, qui a renouvelé la présentation en peignant *L'Yser*, *La Marne*, etc., sur des écrans japonais, sont les quelques noms à citer.

#### LES ALLÉGORISTES

L'allégorie est au fait d'où elle découle ce que la fable est à la morale. Elle dit les choses par transparence; son symbole renforce le sentiment. On comprend que tant d'artistes, à une époque comme la nôtre, où le sentiment est si violemment secoué, aient recours à son truchement. Notons donc : MM. Bac, et ses compositions semi-satiriques et semi-humoristiques; Badufle (*La Demeure teutonne*, qui s'écroule sur Guillaume); Marcel-Béronneau (*La Revanche*, *Le Rêve des Poilus*); Édouard Bernard (*Honneur au 75*); Maurice Bloch (*Les Ombres* : le Chat-Noir à la guerre!); Depaquit, plein d'humour; Jacques Beltrand, d'après Maurice Denis (*Commémoration de la mort de l'abbé M...*, tué à l'ennemi, bois en couleurs); Joanny Durand (un album de six bois pleins de sentiment et de caractère : *Prière*, *La Gloire*, *La Légende des roses*, « *Gott mit uns* », *Tête de Christ, 1914*), Fuglister (*Alsace-Lorraine, Passage des grands blessés en Suisse*, cette composition pourrait illustrer le chapitre émouvant du *Ce qu'en pense Potterat* de Benjamin Vallotton); Flury (la guerre réduite au format d'un ex-libris; il n'y manque qu'un nom); Formysin (*Barbares*, *L'Ignoble Fou*); René Frébet (*Corrida européenne*, *Chasse au Coq*, *Le Pain KK* : des charges); Kaby (des pointes sèches en couleurs); L. Icart (même procédé, sous-Chahine et sous-Helleu); Juillerat (*Idéal de la Sainte Germanie*, litho); W. Laparra (*L'Art d'être grand-père* : Guillaume montrant à son

petit-fils la Belgique et la Serbie crucifiées, eau-forte et aquarelle ; *Son Rêve* : Guillaume à cheval sur une haute pyramide de cadavres et d'ossements) ; S. Latumer (*L'Heure de la Justice*, litho ; c'est la *Leçon d'anatomie* : la Justice, en docteur Tulp, dissèque l'aigle



« INVOLABLE »

D'APRÈS LA LITHOGRAPHIE ORIGINALE DE M. CH. WEISSER

allemand qui se débat encore, devant les Alliés figurant les auditeurs, — rapprochement forcé) ; Henri Lenoir, Léony (tous deux auteurs de lithos en couleurs) ; Fred. Léon (*Le Jeu de quilles*, *Dernier effort*, *Chacun sa veste*, lithos humoristiques qui ne manquent pas d'originalité) ; J.-J. Laurent (*Regrets et hommages* — au maréchal

French — eau-forte en couleurs); Pinet (Chanteclair sur un canon, annonçant l'aube de la Victoire, eau-forte); Rosemaud (*La Belgique crucifiée*, à qui le Christ baise les pieds, touchante idée et belle eau-forte); Roubille (*Vaine poursuite*, litho); Vasquez Diaz (*Dans les ruines, Les Rois Mages*, lithos évocatrices et puissantes); L. Orr (*La Vague, Les Bulles, Neuville-Saint-Vaast, La Grillade*, eaux-fortes); Abel Pann (talent inégal et curieux, alliant l'humour à la désolation et oscillant de Steinlen à André Devambez: lithos nombreuses); Zingg (*Les Barbares*, nerveuses compositions lithographiques dans le goût de Rhetel, où l'on voit les Allemands conduits par la Mort); Renault (*Napoléon et Joffre*, lithos populaires); Ch. Weisser (*Inviolable: la Jeanne d'Arc* de Paul Dubois à Reims, parmi les éclatements d'obus; *L'Ami fidèle*, chien hurlant devant la croix surmontée du képi sous laquelle dort son maître, lithos émouvantes, bien composées et d'excellente technique); Hector Dumas (« *Et maintenant, tais ton bec, l'oiseau!* », *Pour le roi de Prusse, L'Aurore*, lithographies, cette dernière particulièrement remarquable); etc.

Voilà des noms, des œuvres; arrêtons-nous sur certains artistes. M. Louis Moreau a publié un recueil: *Mars, dieu des Armées, 6 images anti-guerrières*, compositions vivement senties et nettement exprimées par un xylographe qui sait faire parler au bois sa langue sincère et rude.

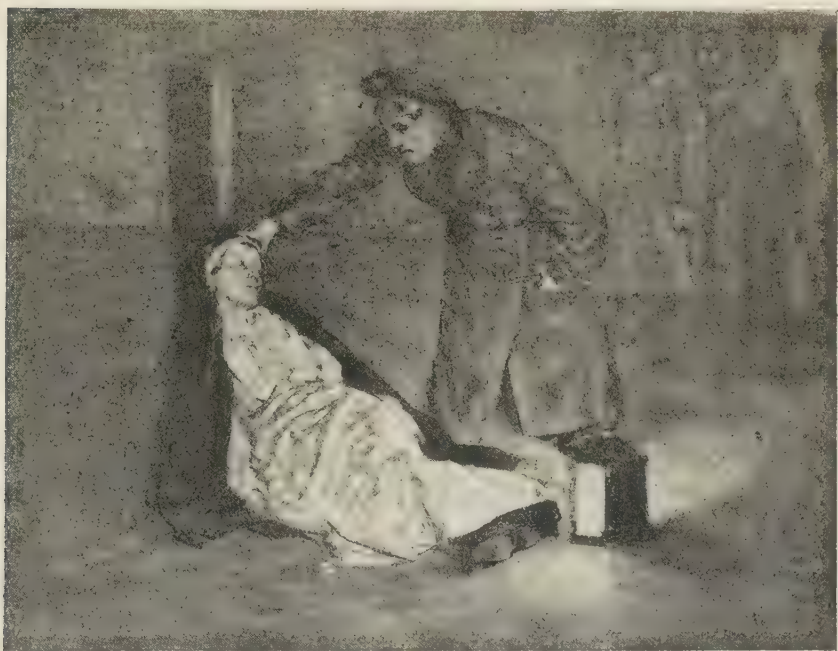
M. Maurice Neumont a, lui aussi, produit, entre plusieurs œuvres intéressantes, une lithographie qu'il faut signaler. C'est *Le Chevalier de la Mort*, inspiré et renouvelé de Dürer avec beaucoup d'ingéniosité: Guillaume est le chevalier, mais un chevalier cruel, et non plus le bon chevalier du maître de Nuremberg; le Kronprinz tient la place de la Mort, et le Diable à face de pourceau est aisément transformé en soldat boche couvert du masque et armé du lance-flammes<sup>1</sup>.

Alexandre Lunois, dont on déplore la mort prématurée, a laissé sur la guerre deux remarquables eaux-fortes: *Le Sac* ou *Le Viol*, et la *Messe dans les Ruines*, et sept de ces lithographies qui sont des modèles de technique et qui font de son œuvre abondant et divers un véritable enseignement: *Mater dolorosa*, noble et touchante figure,

1. Cette estampe célèbre et la *Mélancolie*, que transposa M. Willette, ont également servi de thèmes à un Anglais, sir Philip Burne-Jones, dans *The Sketch*, de Londres, des 5 mai et 7 juillet 1915. Les fac-similés en ont été donnés dans *Caricatures et Images de guerre*, I, p. 28 et 29, série de recueils documentaires du plus grand intérêt, dus à l'initiative avertie de M. John Grand-Carteret (Chapelot, édit.).

*Bravoure française*, composition qui vaut par la fougue et le mouvement, non moins que par la grandeur et la variété de l'inspiration, *Bravoure allemande*, *La Contre-attaque*, *Le Communiqué*, *La Lettre du front* et surtout cette *Ambulancière* (Miss Cavell), dont la figure et l'attitude sont rendues avec une justesse et une émotion poignantes. Quel bel et noble artiste nous avons perdu en Lunois !

Une Polonaise qui vit à Paris, M<sup>lle</sup> Sonia Lewitska, a fait sur la



L'AMBULANCIÈRE (MISS CAVELL)

D'APRÈS LA LITHOGRAPHIE ORIGINALE D'ALEXANDRE LUNOIS

*Délivrance de la Pologne* un bois magnifique. On y rencontre de l'ingénuité, de la gaucherie et un véritable sens décoratif. La répartition des blancs et des noirs est parfaite et procure une rare impression de richesse.

M. Willette devait à tout son passé de « cocardier », que symbolise à merveille le *Valmy* du Luxembourg, de donner son avis sur ce conflit qui endeuille la civilisation tout entière. La théorie allemande de la guerre abrégée par la cruauté est une tartuferie, dont il allait se faire le justicier. Dès le début, il comprit que ce n'était plus de guerre en dentelles qu'il s'agissait. Les préludes de 1870-71 lui revinrent en mémoire ; ils n'étaient alors qu'une brève répétition

de ce que l'Allemagne, — la « plaintive Allemagne » d'autrefois, ô Ruy Blas! — préparait pour le grand spectacle qu'elle rêvait d'offrir au monde. En compositions railleuses, mordantes, héroïques et vengeresses, en projets de décoration, en affiches, en programmes, en menus, en illustrations, par tous les pores de sa verve infatigable, usant de la plume, du pinceau, de la litho et de l'eau-forte (il n'en avait jamais fait avant celles-ci : « *Je suis une petite fille* », *La Prière*, *Le Bleuet*, *La Liberté*, *La Charge*), il s'est répandu de tout son talent



LA RENAISSANCE DE LA POLOGNE  
D'APRÈS LE BOIS ORIGINAL DE M<sup>lle</sup> S. LEWITKA

et de tout son cœur. Mais il faut mettre hors de pair son album *Sans pardon*.

Quand le conflit éclata, M. Willette villégiaturait dans un petit village de Normandie. Il lut, comme nous tous, les journaux, mais mieux que nous il en commenta les récits. Sur le cahier de papier écolier d'un de ses enfants, vulgaire cahier à couverture de toile cirée noire, il colla les coupures de presse qui l'avaient frappé, et de son « stylo », rehaussé d'une touche d'aquarelle, il « illustra » ces faits avec une violence et une lucidité dramatiques. Ce sont d'admirables cris de rage, de dégoût et de pitié, sortis du cœur le plus droit et le plus noble qui soit. Et savez-vous sous quelle invocation l'artiste a

mis ce réquisitoire formidable? Sous l'invocation d'Albert Dürer!  
 « C'est l'ange terrifiant d'Albert Dürer qui m'a désigné pour marquer  
 l'Allemagne du signe de la malédiction! » Tournez la page, et voici  
 la célèbre *Mélancolie* qui, au lieu de s'attrister devant les vains simu-



Boutiti édit.

« LA BÊTISE AU FRONT DE TAUREAU EST VAINCUE PAR LA FRANCE »,  
 D'APRÈS LA LITHOGRAPHIE ORIGINALE DE M. A. WILLETTE

lacles de la science humaine, médite avec amertume, sous la garde  
 d'une roide sentinelle allemande, parmi les instruments de mort qui  
 sillonnent les airs ou gisent à ses pieds. M. Willette, pour transfor-  
 mer cette composition, s'est contenté de découper une épreuve et de  
 remplacer les objets de jadis par ceux d'aujourd'hui, mais c'est la  
 même *Mélancolie* qui les contemple — et qui en souffre! On ne

pouvait avec plus d'à propos opposer l'Allemagne de Maximilien à celle de Guillaume II. — Ce cahier, tel quel, avec ses coupures de journaux, ses annotations manuscrites, les réflexions de l'auteur, toujours vives, souvent érudites (n'a-t-il pas découvert que le premier canon de l'Église est le ... 75! c'est-à-dire daté de l'an 75?) ses dessins enfin, tout chauds d'une émotion qui a jailli irrésistible, ce cahier a été reproduit en fac-similé par M. André Marty, qui s'est fait une spécialité de ces reproductions en couleurs, d'une fidélité admirable.

M. Willette a publié aussi quelques lithographies où sa verve, sa pensée ingénieuse, sa juvénilité, sa haine de la brute, son amour des faibles, se donnent libre carrière : *La Bêtise au front de taureau est vaincue par la France*, « Tarteif!... ce n'est pas mon vieux Bon Dieu! » et des dessins comme *L'Hommage à François Rude* (une des premières, sinon la première *Marseillaise* détachée de l'Arc de Triomphe), *Les Premiers gestes de culture*, « Il ne viendra ni à Pâques... », *Le Chant des Girondins*, *Dies iræ*, *Le Retour du Boche dans ses foyers*, etc., et, en dernier lieu, une grande litho, un *Angélus*, où l'homme, mobilisé, est remplacé par un enfant qui cultive le champ avec sa mère, et, dans un angle, cette dédicace qui associe, rapprochement inattendu, deux artistes bien différents : « O femmes de France, pour vous saluer, je me joins à Millet. Ad. Willette. »

L'art de M. Léandre, comme celui de M. Willette, est un art souriant. Avec la guerre, le sourire railleur s'est rempli de pitié : *La première victime*, litho, montre une religieuse portant un enfant mort à la face sanglante et pâle, précédée d'un autre enfant tenant un drapeau. Dans le fond, le rougeoiement d'une ville en flammes. Ailleurs, il est satirique : *La Bête monstrueuse et les belles Alliées*, *Le Chiffon de papier* (lithos), *L'Allemagne* (dessin), hideuse, les mains rouges, les doigts crochus, couronnée de fer, ceinturée de crânes, de squelettes d'enfants, de coutelas ensanglantés; elle s'est mis un masque candide de Gretchen, surmonté d'un lis : c'est le Deutschland de Tartufe! Dans un album de 24 lithos, *Jours de guerre et de paix*, M. Léandre donne toutes les notes, que domine, par l'ampleur de la composition, celle de l'espoir. Elle est intitulée *Vers la Victoire* : la *Marseillaise* entraîne la foule innombrable et la Patrie, debout sur les marches d'un temple, en Minerve Promachos, regarde défiler ses enfants.

Une de ses pièces les plus importantes, par les dimensions, la

pensée et l'effort de composition, est *La Guerre et la Paix*, lithographie. D'un côté, Jésus encourage les hommes au paisible travail des champs. Il est sur une colline, au pied de laquelle le laboureur pousse sa charrue, les mères bercent leurs petits, les amants se tendent les bras, le pêcheur à la ligne, placide et serein, s'immobilise le long des berges, les villages fument doucement au-dessus des moissons que l'on coupe. De l'autre côté, l'Esprit du Mal brandit une torche et excite les hommes à la bataille, fait s'égorger les



Devambez, édit.

## LA PREMIÈRE VICTIME

D'APRÈS LA LITHOGRAPHIE ORIGINALE DE M. CH. LÉANDRE

bataillons, brûler les maisons, détruire les forêts et les récoltes, souiller les airs et les eaux. M. Léandre a fait œuvre de penseur, mais comme, en un tel sujet, il fallait être Michel-Ange et Puvis de Chavannes à la fois, M. Léandre s'est trouvé, ainsi qu'il fallait s'y attendre, plus près du peintre du *Ludus pro patria* que de celui de la Sixtine.

Dans le domaine de la petite estampe, nous rencontrons les programmes et les diplômes, d'un joli arrangement décoratif, de M. Pierre Gusman; puis les cartes de Noël de M. Georges Auriol, spirituelles petites lithographies en couleurs, réservées à ses amis; enfin, les cartes de nouvel an que reçoivent également les amis de

M. Pierre Roche, sculpteur et gypsographe émérite. M. Pierre Roche a le don du symbole. Son esprit cultivé et sa main habile se plaisent à évoquer, en légers bas-reliefs sur papier, les sentiments de l'heure présente. Il apparaît tel dans une suite de dix reproductions de ses remarquables médailles, sur les événements capitaux de cette guerre : *La Marne*, *L'Yser*, *La Champagne*, etc., et dans dix-sept autres, parmi lesquelles *Le Général Hirschauer*, *Les Amis des Artistes*, *d'Annunzio*, *Verdun*, *La Somme*, etc. M. Pierre Roche qui s'est taillé, par ses gypsographies, un marquisat aux confins de l'estampe et de la sculpture, est un talent des plus fins, des plus originaux et des plus foncièrement décorateurs.

#### LES EN DEHORS

Je me trouve maintenant en présence d'œuvres qu'il est difficile de ranger parmi les précédentes. Ce sont des pages *en dehors*, tantôt purement spirituelles, comme ce dessin de M. Léonnec qui montre une jeune femme debout sur son lit et s'écriant : « Évidemment, j'ai vu la bataille de la Marne, mais, *ça*, je ne peux pas ! » (*Ça*, c'est une souris !); tantôt les animaux de M. Benjamin Rabier sous le bombardement, ces animaux qui pensent et parlent comme ceux de La Fontaine; tantôt des scènes de haut comique de M. Séluges, qui semble vouloir continuer Ch. Leroy et son *Colonel Ramollot* : « Pas de papiers ! » s'indigne un Pandore s'adressant à un cul-de-jatte. « Qu'est-ce qui me prouve que vous êtes réformé ? » Et ainsi de suite, sous les signatures de MM. Villemot, Iribe, Moriss, A. Guillaume, Nazare Aga, Jean Ray, Ricardo Florès, Ch. Huard, Gassier, Nam, etc. de la légion des humoristes. Tous firent une excellente besogne de francs-tireurs, mais la plupart d'entre eux dans le journal.

Ce sont encore certaines œuvres faites à l'occasion de la guerre, pour des œuvres de guerre, mais ne représentant nullement des sujets de guerre. Elles sont incontestablement de notre domaine par leur inspiration, par leur destination et par leur procédé. Telles les simples figures, dessinées d'un trait d'eau-forte, d'une pureté de contour qui fait tour à tour songer à des calques d'Ingres et à des dessins de M. Rodin, que M. Henri Matisse a tirées à quinze épreuves, au profit des prisonniers de Bohain-en-Vermandois. M. Henri Matisse dont il est souvent difficile d'accepter la formule d'abréviation picturale, est, au contraire, dans ses eaux-fortes et dans ses croquis lithographiques, entièrement digne d'approbation, je dirai même d'admiration.

Je signale, enfin, un petit recueil de neuf bois, avec texte xylographié, *Le Livre de ceux qui sont restés*, de M. Louis Bouquet, hommage de piété fervente « à ceux qui nous défendent, à ceux qui sont devenus malades, à ceux qui sont morts », délinéations expressives et justes, qui se rattachent à l'art de M. Maurice Denis, et un album de bois dus à la main encore douloureuse d'un grand blessé, M. Jean-Paul Dubray : les *Heures noires* expriment la philosophie de la guerre, philosophie sombre où le panache cède le pas à la souffrance, où l'héroïsme se nomme résignation, où l'exaltation de la lutte s'apaise dans la mort. Le métier de brancardier est humble, dangereux et sans gloire. M. J.-P. Dubray qui y fut grièvement blessé, comme M. Claudius Denis, y puise l'inspiration de son album. Ce sont des *Heures noires* profondément senties, qui mettent à la bouche l'amertume du laurier. On y respire l'odeur de ce que Hamlet appelait « les noces de mylady Vermine » et contre quoi proteste l'humanité.

CLÉMENT-JANIN

(La suite prochainement.)



LA MOBILISATION

GYPSOGRAPHIE PAR M. PIERRE ROCHE<sup>1</sup>

1. Extraite d'un album : *Essais pour une série de médailles*. Paris, V.-S. Canale, éditeur.

## BIBLIOGRAPHIE

---

Camille ENLART. — MANUEL D'ARCHÉOLOGIE FRANÇAISE, t. III : LE COSTUME.



ENLART vient d'ajouter aux deux manuels d'archéologie française qu'il a déjà publiés, et dont il a été parlé ici<sup>1</sup>, un troisième volume consacré au costume<sup>2</sup>.

C'est un sujet immense que l'histoire du costume, même si on n'étudie cette histoire que depuis les temps mérovingiens jusqu'à la Renaissance, comme l'a fait M. Enlart. Dans cette perpétuelle création de la mode, l'imagination de l'homme et surtout l'imagination de la femme nous apparaissent inépuisables. Pour nous guider à travers ce labyrinthe, nous avons déjà de bons livres. L'*Histoire du Costume* de Quicherat est l'œuvre d'un esprit pénétrant, presque d'un philosophe, qui cherche dans le costume le caractère, le génie de chaque époque. Le *Dictionnaire du Mobilier* de Viollet-le-Duc — où l'auteur a fait une si large place au costume — est infiniment ingénieux, mais d'une science moins sûre que le livre de Quicherat. Viollet-le-Duc s'est laissé aller ici, plus que partout ailleurs, à son imagination. Il serait bien injuste pourtant d'oublier les beaux articles qu'il a consacrés à l'armure de guerre et à l'armure de tournoi, véritable révélation pour tous ceux qui entrent dans ces études. Le livre de Demay, intitulé *Le Costume d'après les sceaux*, nous donne ce qui manque trop souvent à Viollet-le-Duc et même à Quicherat : des dates précises. Les sceaux sont datés par les documents sur lesquels ils sont apposés, de sorte qu'une suite de sceaux, rangés par ordre chronologique, nous présente l'évolution même du costume pendant une période déterminée. Jamais encore on n'avait apporté autant de rigueur à ces études.

M. Enlart a pensé qu'il lui était possible de résumer les travaux de ses devanciers en y ajoutant. Tous les livres que nous venons de citer datent de plus de trente ans ; or, dans ces trente dernières années, il a paru de précieux recueils de documents qui n'avaient point encore été utilisés. Il faut citer d'abord ceux qu'a donnés M. J.-M. Richard dans son livre sur *Mahaut d'Artois*

1. V. *Gazette des Beaux-Arts*, 1903, t. I, p. 172, et 1904, t. II, p. 438.

2. Paris, A. Picard, 1916; Un vol. in-8°, 614 pages av. 477 figures.

ils nous font connaître le costume d'une grande dame dans les premières années du <sup>xiv</sup><sup>e</sup> siècle, c'est-à-dire dans un temps où le luxe commence à remplacer l'antique simplicité. Les innombrables renseignements qu'on peut tirer des *Livres de comptes des frères Bonis*, publiés par M. Forestié, ne sont pas moins curieux. Les frères Bonis étaient des marchands de Montauban qui vendaient des étoffes, des costumes, des armures et beaucoup d'autres choses encore. Leurs registres s'ouvrent en 1347, se ferment en 1368. Ils nous font donc connaître la mode du <sup>xiv</sup><sup>e</sup> siècle à son moment le plus intéressant. C'est après 1340, en effet, que le costume, ample et long depuis plus de deux siècles, devient tout d'un coup serré et court.

On voit, par ces exemples, ce que M. Enlart pouvait ajouter à la science de ses prédécesseurs. Mais quand on a lu les autres ouvrages de M. Enlart, on pense bien qu'il ne s'en est pas tenu là. Infatigable à réunir les faits, il a exploré les musées, les collections particulières, les trésors d'églises. Il a demandé aux manuscrits plus que ses devanciers. C'est ainsi qu'il a pu enrichir, préciser et, parfois, rectifier leur œuvre.

Assurément, le volume de M. Enlart n'est pas un livre de lecture courante. Les idées qu'éveille le mot *Manuel* ne s'appliquent pas tout à fait à un ouvrage de ce genre. Nous y trouvons sans doute des règles, mais nous y trouvons aussi d'innombrables exceptions. Il n'est pas facile d'emprisonner la mode dans une formule, et elle se moque de nos classifications. De là une surabondance de faits, qui répondent à la réalité, mais qui peuvent déconcerter le débutant. M. Enlart l'a senti; aussi a-t-il recommencé son livre à la fin sous la forme d'un dictionnaire. Ce dictionnaire définit chaque pièce du costume civil, ecclésiastique, militaire, avec brièveté et clarté. C'est un résumé où l'on trouve parfois, comme le dit M. Enlart lui-même, « plus de précision que dans les explications plus développées et souvent plus fragmentées du corps de l'ouvrage ».

Les érudits, eux, sauront bien découvrir dans le livre ce qui peut leur être utile. Les médiévistes, qui commentent les textes, ou qui les éditent, trouveront là le vrai sens de certains mots. Ces mots, qui parfois ne représentaient rien de net à leur esprit, leur deviendront clairs, grâce à un dessin. Les archéologues, qui ont tant de peine à dater avec précision les monuments du Moyen âge, demanderont une aide au *Manuel*. Les collectionneurs, ces sages qui pensent que le bonheur est fait d'une suite de petits plaisirs, chercheront dans le *Manuel* les pièces de leurs vitrines. C'est pour eux que M. Enlart a écrit ses chapitres sur les boucles de ceintures, sur les agrafes, sur les épingles, sur les boutons, sur les grelots. Quant à ceux qui, dans l'histoire du costume, ne cherchent que l'homme, ils apprendront que les grands siècles du Moyen âge ont eu un costume simple, noble, classique, digne de l'antiquité. Ils sauront que ce fut lorsque le grave génie du Moyen âge s'altéra que le costume perdit sa logique et se chargea d'ornements inutiles.

Il ne paraîtra pas surprenant que la première édition d'un ouvrage d'archéologie, où des milliers d'objets sont passés en revue, ne soit pas absolument parfaite. J'appelle l'attention de M. Enlart sur une des dates qu'il propose. Il pense que ce fut en 1140 que se fit cette grande révolution dans la mode qui remplaça les vêtements relativement courts de l'âge précédent par des robes

longues et des manteaux trainants. Pourtant le témoignage d'Ordéric Vital est formel : suivant lui, la mode nouvelle apparut à la cour de Guillaume le Roux, qui est mort en 1100. Quand on lit, dans le livre d'Ordéric Vital, les pages qui précèdent, on voit que c'est parmi les événements de l'année 1089 qu'il a placé ce changement si brusque de la mode. Je crois que M. Enlart a été amené à rajeunir la mode des vêtements longs parce qu'il a attribué la tapisserie de Bayeux, non sans quelque hésitation, au commencement du <sup>xii</sup><sup>e</sup> siècle. Comme nulle part, dans la tapisserie de Bayeux, on n'aperçoit le long costume du <sup>xii</sup><sup>e</sup> siècle, M. Enlart s'est trouvé enclin, à ce qu'il me semble, à admettre que ce costume nouveau ne datait que d'une époque déjà avancée du <sup>xii</sup><sup>e</sup> siècle. Mais il n'en est pas ainsi ; Ordéric Vital nous donne une date précise, et, puisque le costume long apparaît en 1089, il y a tout lieu de penser que la tapisserie de Bayeux, où on ne voit que des costumes courts, est antérieure à cette date.

Mais ce n'est pas là-dessus qu'il convient d'insister quand on a à parler d'un livre de si grand labeur. L'ouvrage avec son texte, ses notes, ses dessins (dont quelques-uns sont de la main de l'auteur), ses photographies, représente une somme énorme de travail. C'est une œuvre de longue patience, poursuivie pendant des années. On ne peut que remercier M. Enlart d'avoir pris tant de peine pour nous être utile. Il est vrai qu'à cette peine se mêlait pour lui le plaisir de connaître tous les jours un peu plus, et de comprendre tous les jours un peu mieux ce Moyen âge auquel il a voué sa vie.

ÉMILE MÂLE

CÉZANNE, par A. VOLLARD <sup>1</sup> ; — VAN GOGH, par Th. DURET <sup>2</sup>.



L'ENTRÉE au musée du Louvre, avec la collection Camondo, des deux peintres si longtemps, et encore si fréquemment, honnis auxquels ces livres sont consacrés serait déjà pour ceux-ci un titre à l'attention du public, si, par ailleurs, la valeur et l'originalité de l'œuvre des deux maîtres et la compétence spéciale de leurs nouveaux biographes ne suffisaient à recommander ces volumes aux historiens et aux curieux de notre art moderne.

On a beaucoup écrit sur Cézanne, et il a été l'objet des jugements les plus passionnément contradictoires, allant du culte le plus idolâtre au dénigrement le plus aveugle, bien souvent sans raisons très claires et très précises de part et d'autre. Il nous semble que la note juste a été donnée ici même <sup>3</sup> quand M. Paul Jamot présenta aux lecteurs de la *Gazette* les peintures et les aquarelles entrées au Louvre en 1914, et, par suite, il nous sera permis de ne pas tenter à notre tour un nouveau commentaire de l'œuvre du maître d'Aix. Au reste, telle n'a pas été non plus l'intention de l'auteur du livre qui nous occupe : M. Vollard, longtemps lié avec Cézanne, n'a prétendu qu'à jouer simplement le

1. Paris, A. Vollard, 1914. Un vol. in-4°, 192 p. avec 103 fig., 56 héliogravures, 1 planche en couleurs et 1 eau-forte originale (30 fr.).

2. Paris, Bernheim jeune, 1916. Un vol. in-8, 157 p. avec 26 planches (25 fr.).

3. *Gazette des Beaux-Arts*, 1914, t. II, p. 60 et suiv.

rôle d'historiographe et, s'effaçant derrière son modèle, à nous donner l'image la plus ressemblante possible de l'artiste et de son œuvre.

Il y a merveilleusement réussi; son livre, chef-d'œuvre de narration vivante, assaisonnée d'anecdotes contées avec l'humour le plus savoureux, campe sous nos yeux dans toute sa vérité, et de façon à ne plus l'oublier, la figure sympathique du vieux peintre à la fois timide et obstiné, d'une sensibilité si prompte à s'effaroucher, et, par-dessus tout, d'une humilité si touchante en face de la nature, ne songeant, vis-à-vis d'elle, respectueux et tremblant, qu'à désapprendre toutes les théories d'écoles, — le type idéal, sous ce rapport, de ce que doit être le véritable artiste. Il nous l'évoque ainsi à travers toutes les difficultés de sa carrière, depuis ses gauches essais du début jusqu'aux synthèses de construction et de couleur de sa maturité et de sa vieillesse, et les nombreux dessins dont s'illustre le texte, les planches excellentes qui reproduisent à peu près tout son œuvre peint, sans compter une vigoureuse eau-forte originale, achèvent de mettre ce portrait en pleine lumière. Pour l'édification de la postérité — mais non, sans doute, pour le plus grand plaisir de maints des auteurs qu'il cite — M. Vollard s'est amusé à compléter cette documentation par des extraits de journaux et de revues où, à l'occasion des expositions du Salon d'Automne en 1904 et 1905 et de la mort de Cézanne, nos critiques d'art se sont exprimés sur l'artiste avec la variété d'opinions que nous signalions tout à l'heure. Nous aurions été heureux de réentendre dans ce concert de voix si diverses les accents de ceux qui, dans cette *Gazette* et dans la *Chronique*, formulèrent des opinions plus réfléchies, et nous songeons, en particulier, à l'article si pénétrant que notre regretté J.-F. Schnerb consacra au maître disparu<sup>1</sup>. Combien eût été précieuse, en outre, une liste chronologique de tout l'œuvre du maître! Mais tel qu'il est, ce beau volume, par l'exactitude de sa documentation, constitue à la mémoire du peintre un monument comme il serait à souhaiter qu'on nous en offrit sur chaque artiste.

\* \* \*

Il faut en dire autant du livre de M. Duret sur Van Gogh; avec moins d'humour et un tour plus classique, c'est une monographie modèle. Esprit singulièrement clairvoyant (on n'a pour s'en convaincre qu'à relire, dans son volume *Critique d'avant-garde*<sup>2</sup>, les articles qu'il consacrait dès 1870, dans son Salon de l'*Électeur libre*, à Édouard Manet, dès 1878 à 1882 à Claude Monet et à Renoir), étroitement mêlé dès le début à tout le mouvement d'évolution de la peinture moderne, ami et confident des chefs de ce mouvement, il nous a donné sur Manet, sur les autres maîtres de l'école impressionniste et sur Whistler des monographies extrêmement précieuses par l'abondance et la sûreté de la documentation. Les lecteurs de la *Gazette*, à qui ces ouvrages furent signalés au fur et à mesure de leur apparition, et qui n'ont pas oublié ses études, parues ici même, sur Whistler, sur Pissarro et sur Courbet, connaissent déjà sa manière : sans vaine littérature, sans phrases à effet, ses écrits valent avant tout par la claire

1. *Chronique des Arts* du 3 novembre 1896, p. 293.

2. Paris, Charpentier, 1885.

présentation des faits et la solidité du jugement. Ces qualités, une fois de plus, distinguent son dernier livre où, de nouveau, il mène le bon combat en faveur d'un de ces artistes injustement décriés dont il s'est fait le champion.

Un des plus originaux, certes, parmi les peintres du mouvement néo-impressionniste, Van Gogh est le plus éminent représentant, avec Cézanne et Gauguin, de ce « retour au style » qui, en réaction contre les évanescences de l'impressionnisme à son déclin, fut le principal mot d'ordre de la jeune école contemporaine. Né en Hollande en 1853, élève de Mauve, puis de l'Académie d'Anvers, ses premières œuvres — peintures et lithographies — sont dans la manière et dans l'esprit de l'art néerlandais d'alors et, assez tristes de sujet et de couleur, n'indiquent en rien la transformation que son art subira plus tard. Celle-ci se produit, après son arrivée à Paris en 1886, sous l'influence de l'impressionnisme français, qui lui révèle les charmes de la couleur vive et de la lumière. Les Japonais lui enseignent à leur tour le mérite d'une exécution rapide, par touches hardies posées avec justesse, du premier coup. Cette double influence — à laquelle s'ajoute une profonde admiration pour Millet, objet de son premier culte, Daumier et Delacroix — va être à la base de son évolution. Désireux de pousser jusqu'à leur suprême puissance ses recherches de couleur, il s'en va chercher en Provence, à Arles et à Saint-Rémy, de quoi enrichir sa palette de tons plus éclatants et s'astreint à rendre la rutilance des paysages sous le plein soleil, en y ajoutant une part de fantastique et d'irréel due à son imagination débridée et à son état de nervosité malade. En moins de deux ans, il a atteint à une transformation totale de sa manière et à l'épanouissement complet de son génie propre. Mais devant ces œuvres farouches, aux colorations exaspérées et parfois arbitraires, l'incompréhension, tout d'abord, fut totale; à sa mort, en 1890, il n'avait qu'un nombre extrêmement restreint d'amis et d'admirateurs. Depuis, ce nombre n'a fait que s'accroître, et chaque exposition nouvelle de ses œuvres a affirmé de plus en plus sa valeur.

Le livre de M. Duret, avec les nombreuses et belles planches qui l'illustrent, — et qu'ici encore on aurait souhaité voir suivies d'un tableau chronologique complet de l'œuvre de l'artiste — achève cette réhabilitation. S'ajoutant à la correspondance de Van Gogh publiée de diverses parts — notamment les *Lettres à Émile Bernard*, éditées récemment par M. Vollard<sup>1</sup>, où l'artiste a exposé sans réserve toutes ses conceptions esthétiques — et aux excellentes notices d'Albert Aurier dans le *Mercur de France* en 1890<sup>2</sup>, de Julien Leclercq en tête du catalogue de l'exposition de la galerie Bernheim en 1901, de M. A. van Bever dans la *Plume* en 1905<sup>3</sup>, il résume en traits définitifs la physionomie de cet âpre et original talent.

AUGUSTE MARGUILLIER

1. Paris, A. Vollard, 1911. Un vol. in-4°, av. 102 reproductions.

2. N° de janvier.

3. N° des 1<sup>er</sup> et 15 juin.

Henri Clouzot. — LE MÉTIER DE LA SOIE EN FRANCE <sup>1</sup>.



L n'y a pas très longtemps qu'on étudie l'histoire de nos métiers d'art autrement que par de vaines redites, qu'on recherche les sources et les textes sans lesquels tout est obscurité ou fallacieuses assertions. Encore les textiles sont-ils demeurés en retard par rapport à la céramique, à l'orfèvrerie, à l'horlogerie, par exemple, objets de travaux considérables, la première surtout et pour certains ateliers, vieux déjà de trois quarts de siècle. C'est que tout est malaisé de ce qui concerne l'examen approfondi des étoffes ; énormité et diffusion de la production ; industrialisation autrement vaste que pour les arts du métal ou du feu ; répétition à l'infini, souvent durant une longue période, des motifs décoratifs ; adaptation des modèles à des procédés divers ; anonymat presque constant des produits : tout cela, joint aux problèmes difficiles de la technique, fait que la matière est rebelle entre toutes aux efforts de l'érudit.

On n'en a que plus de plaisir à signaler un livre qui a le défaut, sans doute, d'être cher, mais qui groupe habilement ce qu'on savait sur le noble métier de la soie, apporte une foule d'éclaircissements nouveaux, et, surtout, constitue la première étude d'ensemble sur la question.

Nul ne supposerait que la plus glorieuse industrie de Lyon n'a pas été examinée dans le détail par les savants lyonnais. En fait, la place qu'elle occupe est si grande que jusqu'ici les autres ateliers, sauf Tours et Nîmes, étaient demeurés presque inconnus. Il s'agissait donc de soumettre ce qui a été publié sur Lyon à une critique nécessaire, tout en le condensant, et de faire connaître ce qui concerne Aix, Avignon, Amboise, Lille, Nantes, Mantes, Meaux, Nancy, Narbonne, Orléans, Toulouse, Rouen, Vitré, bien d'autres localités où la fabrication a eu une durée éphémère et n'a pas toujours été signalée.

Nous voici donc pourvus d'un historique qui, à vues humaines, sera longtemps le seul. On peut souhaiter, cependant le revoir bientôt sous une forme plus accessible, laquelle — reconnaissons-le en toute justice — deviendra possible précisément à cause de ce volume somptueux, dont l'initiative appartient à l'un des plus avisés de nos fabricants de tissus décorés, M. Lucien Bouix.

Combien de fois n'a-t-on pas reproduit ce passage de Mézeray constatant que les ouvrages de soie sont des plus rares à la cour de Henri II ? On s'est même demandé s'il n'était pas fort erroné. Assurément, il traîne dans les livres consacrés à l'histoire de l'art beaucoup d'assertions dont l'exactitude est sujette à caution, soit qu'elles aient été acceptées sans contrôle sur la foi d'une réputation usurpée, soit parce qu'il paraît plus simple, en général, de copier que de remonter aux témoignages certains. Celle-ci, pourtant, malgré son invraisemblance, correspond certainement à un état de choses positif, si l'on admet surtout que l'historien visait les soieries indigènes. Et voici le fait : c'est que la soie, encore que fabriquée en France dès le <sup>xiii</sup><sup>e</sup> siècle, luttait avec

<sup>1</sup>. *Le Métier de la soie en France (1466-1815), suivi d'un historique de la toile imprimée (1759-1815)*. Paris, Devambez [1914], in-fol. avec planches (400 fr.).

désavantage contre les tissus d'Orient et d'Italie, que le métier restait très localisé, adonné, au surplus, aux sortes courantes et unies et à la passementerie. En un mot, les établissements n'avaient pas ce caractère de permanence, résultat d'une prospérité continue. Il y a de brèves périodes d'éclat relatif auxquelles s'opposent de beaucoup plus longues époques de production incertaine ou nulle.

Sans doute, Étienne Boileau, en son *Livre des mestiers de Paris* (1258-1268), fixe les conditions du travail où vaquent déjà maints spécialistes et de nombreux ouvriers des deux sexes; et leur soie était célèbre au début du xiv<sup>e</sup> siècle. A Rouen, la corporation s'organise quelques années après celle de Paris; à Avignon elle existait en 1399, et c'est là que les consuls de Lyon allaient chercher le satin rouge de leurs robes d'apparat! Un peu partout l'industrie française fait merveille dans les crêpines, le ruban, les ouvrages de mercerie... Eh bien! tout cela se développe à peine. On a l'impression même que les ordonnances royales, les privilèges sont plutôt des autorisations d'agir, mieux encore, des invites à agir, que des encouragements à des manufactures en pleine marche ou des consécérations.

La réalité est qu'il fallut quatre campagnes distinctes d'efforts considérables, l'intervention de hauts personnages, pour que la soierie, ayant quelques traditions cependant dans le pays, s'y trouvât enfin solidement implantée.

L'histoire est instructive et peut servir de leçon pour un prochain avenir.

Au xv<sup>e</sup> siècle, Lyon est bien le centre de la soierie; seulement il ne s'agit que d'importation. Ce sont des marchands uniquement qui sont établis là et qui, investis de privilèges (Charles VII, en 1450, a accordé aux foires de Lyon le monopole du commerce des soieries pour tout le royaume), s'ingénient à demeurer les maîtres de la situation. Louis XI songe que la couronne et le pays pourraient tirer parti d'une industrie au fait de laquelle il s'est mis — M. Clouzot l'établit — pendant son long gouvernement du Dauphiné. Il entend créer la manufacture à Lyon, « place forte des banquiers et des marchands florentins, milanais ou lucquois, qui tirent hors du royaume cinq cent mille écus par an pour la seule importation de la soie », mais il laissera à sa bonne ville le soin de payer: occasion fâcheusement donnée aux consuls de protester et d'user de tous les moyens dilatoires que leur souffle le négoce établi. L'affaire ne réussit pas, faute de dotation suffisante, et on dut la transporter à Tours, placée plus directement sous les yeux du souverain. Encore l'exemple des consuls lyonnais, qui ont su parer à une immixtion de l'autorité royale dans leurs affaires, encourage-t-il les Tourangeaux à résister aussi. La ville ne consent à dépenser que sous la menace. En 1473, après quelques années d'exploitation, le résultat est plus que médiocre.

N'est-il pas intéressant de noter ces pénibles prémisses d'une si large prospérité, surtout en ce temps où il faut qu'on envisage tant de créations indispensables, qu'on se prépare à faire face à tant de besoins que l'étranger satisfaisait naguère grâce, en partie, à notre laisser-aller? Prenons garde que les marchands « experts et connaisseurs », préoccupés de tirer du dehors, à gros bénéfices, ce que l'on pourrait si bien faire au dedans, ne sont pas le fait du temps de Louis XI seulement. La « grande vidange d'or » est de toutes les époques.

Revenons à ce monarque. Il s'obstina sans résultats appréciables, et ce ne fut que sous ses successeurs que la fabrique tourangelles florit enfin considérablement. Ses métiers, au xvi<sup>e</sup> siècle, s'y comptent par milliers, tant et si bien que Lyon parut désireux de lutter. Nouvelle intervention royale avec François I<sup>er</sup>, qui semble s'être heurté, toutefois, aux mêmes difficultés. Les privilèges qu'il accorde en 1536 sont plus pompeux qu'opérants. Ne le voit-on pas acheter lui-même, quelques années plus tard, à un Florentin, pour 12 000 livres d'étoffe de choix ?

Il faut l'avènement de Henri IV et la fin des guerres civiles pour amener le réveil des industries soyères. Montpellier, Troyes, Orange, Dourdan, Paris, maintes autres villes, se mettent à fabriquer ou à développer une fabrication jusque là minime. Voici Laffemas, fournisseur de la garde-robe royale, un personnage extraordinaire, homme d'initiative et d'action, qui, avec l'aide d'Olivier de Serres, galvanise, si l'on ose s'exprimer ainsi, la manufacture. On ne se borne plus à traiter les soies grèges étrangères, on cultive le mûrier en abondance, on fonde des magnaneries. Et si les choses ne marchent guère à Paris, par suite de négligences ou de malversations des entrepreneurs, elles prennent belle allure à Lyon et à Tours. Bientôt on ne se borne plus aux tissus unis ou à la rubannerie, on exécute les soieries décorées, selon la façon italienne. A Lyon, en 1660, il existe 841 maîtres, plus de 3 000 métiers. De nouvelles inventions voient le jour peu à peu :

Encore on a trouvé la machine excellente  
Incognue à Héron et à nos devanciers,  
Qui dévide et retord en quantité si grande  
Que ce moulin rassemble un grand peuple d'ouvriers.

Ainsi s'exprime Béroalde de Verville en un curieux poème didactique de cette époque<sup>1</sup>, bien fait pour donner une idée avantageuse de la manufacture de Tours, et qui nous permet de constater aussi cet intelligent emploi des gens de lettres en faveur des préoccupations industrielles du moment.

Et, enfin, Colbert survient, qui régleme, uniformise, réagit contre l'anarchie des fabrications individuelles et contre les statuts corporatifs établis pièce à pièce, sans vue d'ensemble. Le 13 mai 1667 l'approbation royale est définitivement accordée à l'industrie soyère de Lyon réorganisée (les choses n'ont pas été toutes seules, cependant : il y a eu même des émeutes, car ces vastes entreprises de réformation ne vont pas sans léser des intérêts divers), à celle d'Orléans le 28 juin, à celle de Paris le 9 juillet; Marseille attend son statut jusqu'en 1672, Nîmes jusqu'en 1682. Mais Colbert a pleinement atteint son but, et dès lors la manufacture poursuit ses glorieuses destinées, non sans vicissitudes parfois.

Nous ne la suivrons pas plus loin, car il suffisait, pour donner une idée de ce livre important, de fixer à grands traits les étapes séculaires des débuts. Idée infiniment approximative, cela va sans dire, puisque la multiplicité des faits, la valeur des déductions, la somme des renseignements historiques,

1. H. Clouzot, *La sériciculture dans Béroalde de Verville* (dans la *Revue du xvi<sup>e</sup> siècle*, 1915, p. 281 et suiv.).

économiques, artistiques, techniques, bibliographiques, peuvent être notées tout au plus, par ces quelques lignes. Renseignements d'ordre social aussi, convient-il d'ajouter. A Lyon, en effet, c'est une question sociale au premier chef que celle de la soie; et ne voyons-nous pas le nom de M. Justin Godart, l'actuel sous-secrétaire d'État du service de Santé, figurer dans les références qui terminent chaque chapitre, pour sa *Monographie du tisseur lyonnais*, qui est une étude sur cette question, mise à profit à plusieurs reprises par M. Clouzot. Les préoccupations de cet ordre se retrouvent, du reste, à chaque pas, qu'il s'agisse de l'antagonisme entre marchands et fabricants, ou des exagérations fiscales de certaines municipalités, ou des luttes pour les marchés, ou des abus d'industriels, comme les directeurs de la manufacture du Puy, qui, en tant qu'entrepreneurs royaux, peuvent interdire à leurs concurrents d'embaucher des ouvriers sans leur agrément et en profitent pour réduire les salaires, provoquant ainsi, par un juste mais fâcheux retour, la désertion en masse des tisseurs...

L'ouvrage comporte une seconde partie relative à la toile imprimée en France, sujet que M. Clouzot possède mieux que personne et où, comme pour la soie, il est arrivé à renouveler la matière en appliquant à l'étude des arts industriels les méthodes critiques employées pour les questions proprement historiques. La place nous manque pour résumer cette subdivision où les origines de la manufacture des toiles dites peintes, rivales depuis des siècles de la soierie, dans le domaine de l'ameublement comme dans celui du costume, sont mises en lumière de façon parfaite. En fait, l'histoire, plus récente, est plus connue que celle de la soie, au moins en ce qui concerne Oberkampf et Jouy. Il suffira ici de signaler l'abondance des informations nouvelles sur une multitude d'ateliers provinciaux.

Nous allions omettre de parler de l'illustration, abondante et variée, et non cependant, à notre sens, la partie la plus remarquable de l'ouvrage. On a poussé la reproduction de certains documents jusqu'à l'imitation de déchirures et autres accidents; c'est aller un peu loin.

J. MAYOR



---

Le Gérant : CH. PETIT.

---

PARIS. — TYP. PHILIPPE RENOUARD.

# PAPETERIES de la HAYE-DESCARTES

(Indre-et-Loire)

SOCIÉTÉ ANONYME

Directeur Général : M. Charles VIGREUX (O. I.)

Papiers blancs pour écriture et édition | Papiers surglacés pour tirages en simili

Papiers de couleurs, de couchage, buvards

DÉPOT DE PAPIERS D'ALFA ANGLAIS, ÉCRITURE ET ÉDITION

M<sup>r</sup> M. ROUSSEL, Chef de la Maison de Vente de Paris

BUREAUX & CAISSE : PARIS, 19, rue des Archives. TÉL. : ARCHIVES 16



Pour AVOIR de BELLES et BONNES DENTS  
SERVEZ-VOUS TOUS LES JOURS de

**SAVON DENTIFRICE VIGIER**

Leur meilleur Antiseptique, 31. Pharmacie, 12, B<sup>e</sup> Bonne-Nouvelle, Paris.

## SAVONS ANTISEPTIQUES VIGIER

Hygiéniques - Médicamenteux

Savon doux et pur conserve la beauté, la souplesse de la peau du visage et de la poitrine . . . . . 2 fr. 50

Savon Surgras au beurre de cacao, pour le visage et le corps . . . . . 2 fr.

Savon de Panama, pour les soins de la chevelure, la barbe et pour se raser. . . . . 2 fr.

Savon de Panama et de Goudron, contre la chute des cheveux, les pellicules, séborrhée, alopecie . . . . . 2 fr.

Savon à l'Ichtyol contre l'acné, rougeurs, boutons, etc. . . . . 2 fr. 50

Savon Sulfureux, contre l'eczéma . . . . . 2 fr.

Savon au sublimé antiseptique, contre les furoncles. . . . . 2 fr.

Savon boraté, contre urticaire, séborrhée. . . . . 2 fr.

Savon Naphtol-soufré, contre pelade, eczémas . . . . . 2 fr.

Pharmacie VIGIER, 12, Boul. Bonne-Nouvelle, PARIS

J. FÉRAL

PEINTRE-EXPERT

GALERIE DE TABLEAUX DE MAÎTRES

Anciens et Modernes

7, Rue Saint-Georges, PARIS

Édouard BOUET

RÉPARATEUR DE PORCELAINES

SÈVRES, FAIENCES ITALIENNES

ÉMAUX, MARBRES, TERRES CUITES

XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles

Téléphone : 288-91 & & 19, rue Vignon

LA COLLECTION  
**ISAAC DE CAMONDO**  
au MUSÉE du LOUVRE

PAR

**GASTON MIGEON**

Conservateur au Louvre

**PAUL JAMOT et PAUL VITRY**

Conservateurs-adjoints

**CARLE DREYFUS**

Attaché à la Conservation

Un beau volume grand in-8, de 93 pages, avec 52 illustrations dont 13 planches hors texte à l'eau-forte, en héliogravure, en héliotypie et en couleurs.

Prix : 10 francs

---

**LE MUSÉE**  
**JACQUEMART-ANDRÉ**

PAR

**GEORGES LAFENESTRE**

Membres de l'Institut

**Comte PAUL DURRIEU**

**ANDRÉ MICHEL**

Conservateur au Musée  
du Louvre

**LÉON DESHAIRS**

Conservateur de la Bibliothèque  
de l'Union Centrale des Arts Décoratifs

Un beau volume grand in-8, de 139 pages, illustré de 48 reproductions dans le texte et de 9 planches hors texte en héliogravure et en héliotypie.

Prix : 10 francs

---

CHEMINS DE FER DE PARIS A LYON ET A LA MEDITERRANÉE

---

**Les Stations thermales du réseau P.-L.=M.**

Il n'y a pas de maladie qui ne puisse être soignée en France, et pour les docteurs, les malades et même les touristes, les stations thermales françaises peuvent avantageusement remplacer les villes d'eaux allemandes et autrichiennes.

C'est ainsi que les gouteux, les rhumatisants, les arthritiques trouvent à **Aix-les-Bains** (sur le lac du Bourget), à **Bourbon-Lancry**, à **Evian-les-Bains** (sur le lac de Genève), à **Menthon** (sur le lac d'Annecy), à **Thonon-les-Bains** (sur le lac de Genève), à **Vichy**, le traitement qu'ils allaient chercher à Wiesbaden, Carlsbad, Marienbad, Bad-Homburg, Baden-Baden, Bad-Nauheim, Kissingen.

Pour les maladies des voies respiratoires, **Allevard-les-Bains**, dans le Dauphiné, sera substitué à Aix-la-Chapelle, Bad-Ema, Neundorf ou Landeck.

Au lieu de se rendre à Kreuznach, les anémiques iront à Besançon où sont traitées aussi la tuberculose localisée et les maladies des femmes.

Les eaux de **Brides-les-Bains**, pour le diabète, de **Chatel-Guyon** et de **Pougues-les-Eaux** pour les maladies de l'intestin et du foie possèdent les vertus curatives d'Eppingen, d'Holzhausen, de Muskau, de Soden, de Franzensbad.

Les neurasthéniques, les cardiaques, les lymphatiques ont **Divonne-les-Bains**, **Royat**, **Salins**, **Saint-Nectaire**, **Uriage-les-Bains** au lieu de Landeck, Bad-Nauheim, Johannis.

**Vals-les-Bains**, **Saint-Gervais**, **Saint-Honoré-les-Bains** offrent les mêmes avantages thérapeutiques que Wildungen, Bad-Kreuznach et Ellsen.

# The Burlington Magazine

REVUE MENSUELLE ILLUSTRÉE DES ARTS

Publiée sous la direction de MM. LIONEL CUST, LITT. D., C. V. O.

ROGER FRY et MORE ADEY

Depuis sa fondation (1903) THE BURLINGTON MAGAZINE a constamment progressé et il compte aujourd'hui parmi ses collaborateurs, les écrivains d'art les plus compétents, non seulement d'Angleterre et d'Amérique mais de France, d'Allemagne, d'Italie, d'Espagne, de Belgique et de Hollande. Si l'ensemble des articles publiés dans le magazine forme une revue complète de la littérature des arts plastiques, la beauté de ses illustrations place le BURLINGTON MAGAZINE au premier rang des périodiques artistiques d'Europe et d'Amérique.

Les plus importantes découvertes de ces dernières années, qu'il s'agisse de l'art médiéval et de la Renaissance en Europe, ou de l'art mahométan, chinois, hindou et autres contrées moins explorées, ont été publiées et commentées dans le BURLINGTON MAGAZINE.

## PRINCIPAUX SUJETS TRAITÉS :

ARCHITECTURE	GRAVURES ET DESSINS	MOSAÏQUES
ARMES ET ARMURES	MEUBLES	LES PEINTRES ET LA PEINTURE
RELIURE ET MANUSCRITS	ORFÈVREURIE	CARTES A JOUER
BRONZES	ART GREC	SCULPTURE
TAPIS	IVOIRES	ARGENTERIE ET ÉTAÏN
CÉRAMIQUE ET VERRERIE	OUVRAGES EN CUIR	VITRAUX
BRODERIES ET DENTELLES	MÉDAILLES ET SCEAUX	TAPISSERIES
ÉMAUX	MINIATURES	

Une liste, par ordre alphabétique, des principaux articles publiés jusqu'à ce jour sera envoyée gratuitement, sur demande adressée à notre bureau principal à Londres, 17, Old Burlington Street, W.

## EXPERTISES D'ŒUVRES D'ART

Le BURLINGTON MAGAZINE, par l'organisation spéciale d'un bureau d'expertises, renseigne ses lecteurs sur la valeur des objets d'art soumis à son examen. Moyennant un versement de cinq shillings (6 fr. 25), dont sont exonérés les abonnés d'un an, l'amateur reçoit une information très autorisée qui, en cas de grande valeur de l'œuvre soumise à l'examen, peut être confirmée sous certaines conditions de frais supplémentaires, par un témoignage authentique d'experts renommés. Si la valeur est nulle, il n'est engagé aucune dépense supplémentaire. Ecrire au bureau de Londres pour avoir des détails plus complets.

*Le BURLINGTON MAGAZINE n'agit, en aucun cas, comme acheteur ou vendeur et il garantit que nulle opinion formulée par lui ne sera basée sur des motifs d'intérêt personnel ou commercial.*

Prix de l'Abonnement annuel (index semestriels compris)

37 fr. 50 franco de port

LE NUMÉRO : 3 fr. 50 franco

## The Burlington Magazine Ltd

London : 17, Old Burlington Street, W.

LES  
PHOTO-PROCÉDÉS  
E. DRUET

DONNENT EN BLANC ET NOIR  
LES VALEURS EXACTES  
DES COULEURS

---

EN VENTE :

: VINGT MILLE PHOTOGRAPHIES :  
—:— D'ŒUVRES D'ART —:—  
: PEINTURES, SCULPTURES :  
DESSINS, MINIATURES PERSANES  
-:- CÉRAMIQUES, etc., etc. -:-

---

TOUS TRAVAUX DE REPRODUCTION POUR  
ARTISTES, COLLECTIONNEURS, MARCHANDS, etc.

---

108, Faubourg Saint-Honoré, PARIS

TÉLÉPHONE : Wagram 23-12

# SUPPLÉMENT AU CATALOGUE

DES

## GRAVURES HORS TEXTE

PUBLIÉES PAR LA

# GAZETTE DES BEAUX-ARTS

ANNÉES 1914-1916

Numéros d'ordre	AUTEURS	GRAVEURS	SUJETS	PRIX DES ÉPREUVES		
				Sur Japon ou Chine	Avant la lettre	Après la lettre
2091	Jean Fouquet. . . . .	A. Toupey ( <i>lithog.</i> )	La Vierge (détail du diptyque de Melun).	»	10	6
2092	Guardi. . . . .	<i>Héliotypie</i> . . . . .	Place de ville italienne. . . . .	4	»	2
2093	R.-M. Slodtz . . . . .	— . . . . .	Buste du peintre Vleughels . . . . .	4	»	2
2094	J.-C.-T. Duplessis . . . . .	— . . . . .	Brasero en similor doré . . . . .	4	»	2
2095	J.-B. Greuze. . . . .	— . . . . .	Portrait du graveur G. Ville. . . . .	4	»	2
2096	Émile Roustau. . . . .	<i>Héliotypie en coul.</i>	Fleurs. . . . .	6	»	4
2097	Hubert Robert. . . . .	<i>Photogravure</i> . . . . .	Ruines de la Grande Galerie du Louvre. . . . .	»	»	2
2098	Fiorenzo di Lorenzo	<i>Héliotypie</i> . . . . .	Un miracle de saint Benoît . . . . .	4	»	2
2100	Hiroshighé. . . . .	— . . . . .	Les rapides de Narento . . . . .	4	»	2
2101	Juan Rizi. . . . .	— . . . . .	Portrait d'enfant. . . . .	»	»	2
2102	J. Carreño de Miranda	<i>Photogravure</i> . . . . .	Le festin de Balthazar. . . . .	»	»	2
2103	Hyacinthe Rigaud. . . . .	— . . . . .	Portrait de l'imprimeur Léonard et de sa famille (Musée du Louvre). . . . .	»	»	2
2104	Li Long-Mien. . . . .	<i>Héliotypie</i> . . . . .	Cortège (détail). . . . .	4	»	2
2105	Id. . . . .	<i>Photogravure</i> . . . . .	Magicien . . . . .	»	»	2
2107	Art grec, v <sup>e</sup> siècle avant J.-C. . . . .	<i>Héliotypie</i> . . . . .	Tête de Thésée (Musée de Chalcis). . . . .	4	»	2
2108	Nicolas Robert. . . . .	— . . . . .	La « Guirlande de Julie » (frontispice). . . . .	4	»	2
2109	Le Gascon. . . . .	<i>Photogravure</i> . . . . .	Reliure de la « Guirlande de Julie ». . . . .	»	»	2
2110	Girodet. . . . .	— . . . . .	Atala au tombeau (Musée du Louvre). . . . .	»	»	2
2112	Léonard de Vinci. . . . .	<i>Héliotypie</i> . . . . .	La « Madone Benoît » (Galerie de l'Ermitage). . . . .	4	»	2
2113	J.-B. Perronneau. . . . .	<i>Photogravure</i> . . . . .	Portrait d'un gentilhomme (Coll. Camondo)	»	»	2
2114	Corot. . . . .	— . . . . .	L'Atelier. . . . . (ibid.). . . . .	»	»	2
2116	Manet. . . . .	— . . . . .	Le Fifre. . . . . (ibid.). . . . .	»	»	2
2117	Id. . . . .	— . . . . .	Le Port de Boulogne . . . . . (ibid.). . . . .	»	»	2
2118	Degas. . . . .	<i>Héliotypie en coul.</i>	Femme se lavant dans sa baignoire (ibid.). . . . .	10	»	6
2118 bis	Id. . . . .	<i>Héliotypie</i> . . . . .	Le Foyer de la danse à l'Opéra (ibid.). . . . .	4	»	2
2119	Id. . . . .	<i>Photogravure</i> . . . . .	Classe de danse . . . . . (ibid.). . . . .	»	»	2
2119 bis	Id. . . . .	— . . . . .	La Pédicure. . . . . (ibid.). . . . .	»	»	2
2120	Id. . . . .	— . . . . .	L'Absinthe . . . . . (ibid.). . . . .	»	»	2
2121	Id. . . . .	<i>Héliotypie</i> . . . . .	La Femme à la potiche . . . . . (ibid.). . . . .	4	»	2
2122	Outamaro. . . . .	— . . . . .	Yamauba et Kintoki. . . . . (ibid.). . . . .	4	»	2
2123	F. Sicard. . . . .	<i>Photogravure</i> . . . . .	Denise : danse de l'écharpe (statue). . . . .	»	»	2
2124	J.-A.-M. Lemoine. . . . .	<i>Héliotypie</i> . . . . .	Portrait de la Duthé . . . . .	4	»	2
2125	Delacroix. . . . .	Delacroix ( <i>lithog.</i> )	Muletiers de Tetuan. . . . .	30 et 20	»	»
2126	Cézanne. . . . .	<i>Photogravure</i> . . . . .	La Maison du Pendu (coll. Camondo) . . . . .	»	»	2
2127	J.-P. Laurens. . . . .	<i>Héliotypie</i> . . . . .	Esquisse des « Jeux floraux » . . . . .	4	»	2
2128	G. Pierre. . . . .	<i>Photogravure</i> . . . . .	Repas sous le préau. . . . .	»	»	2
2129	B. Naudin. . . . .	<i>Héliotypie</i> . . . . .	Les Deux Ombres. . . . .	4	»	2
2130	Toulouse-Lautrec. . . . .	— . . . . .	Portrait de la comtesse de Toulouse-Lau- treac . . . . .	4	»	2
2131	Id. . . . .	<i>Photogravure</i> . . . . .	Au Moulin-Rouge . . . . .	»	»	2
2132	J.-G. Ziesenis. . . . .	<i>Héliotypie</i> . . . . .	Portrait de la comtesse de Schaumburg- Lippe . . . . .	4	»	2
2134	Van Dongen. . . . .	<i>Photogravure</i> . . . . .	Portrait de M <sup>me</sup> V. D. . . . .	»	»	2

# Tables Générales

DES

CINQUANTE PREMIÈRES ANNÉES

DE LA

## Gazette des Beaux-Arts

(1859-1908)

PAR

**Charles DU BUS**

ARCHIVISTE PALÉOGRAPHE, BIBLIOTHÉCAIRE A LA BIBLIOTHÈQUE NATIONALE

---

TOME PREMIER

### TABLE DES ARTICLES

Un vol. in-8° jésus (format de la *Gazette*), de 175 pages à 2 colonnes, comprenant : 1° un répertoire méthodique de tous les articles et ouvrages analysés ; 2° des index alphabétiques des noms d'auteurs, d'artistes, de lieux, de sujets. Embrassant la période 1859-1908, cet ouvrage, conçu d'après des principes rigoureusement scientifiques, rendra les plus grands services à tous les lecteurs de la *Gazette*.

*Prix de l'exemplaire sur papier ordinaire : 10 francs.*

*Il a été tiré dix exemplaires sur japon à 20 francs.*

---

**Vient de paraître**

TOME II

### TABLE DES GRAVURES

Un fort vol. in-8° jésus, de 671 pages à deux colonnes, renfermant : 1° un répertoire méthodique de toutes les illustrations ; 2° des index spéciaux des noms d'artistes, de lieux, de sujets ; 3° une liste supplémentaire des planches hors texte. Cette table, établie parallèlement à la première, constitue un véritable répertoire universel d'iconographie, comprenant environ 20 000 mentions principales.

*Prix sur papier ordinaire : 25 francs. — Sur japon : 50 francs.*

---

**Les deux volumes pris ensemble : 30 francs**